

eminesciana
EMINESCIANA

EMINESCIANA • EMINESCIANA • EMINESCIANA • EMINESCIANA

EMINESCIANA

eminesciana
eminesciana
eminesciana

eminesciana

eminesciana
eminesciana

eminesciana
eminesciana

Mihai Cimpoi

PLÂNSUL

DEMIURGULUI

junimea

MIHAI CIMPOI

PLÂNSUL
DEMIURGULUI

Noi eseuri despre Eminescu



EDITURA JUNIMEA
IAȘI – 1999

SUMAR

"Arătărilor" ființei la Eminescu.....	7
Ontologia mișcării.....	19
Eminescu, poet tragic	31
Eminescu, Nietzsche și omul tragic	37
"Tot" și "Unul"	41
Gândirea retroactivă (arhetipuri, prototipuri, alter-ego-uri)	45
Continuu și discontinuu ("autonomia" variantelor)	51
Personalitatea lui Eminescu: odiseea receptării	63
"Postumiada" și drumul spre adevăratul Eminescu	77
Cântul Ființei, "cel etern neisprăvit"	95
I. Structura holografică a operei eminesciene	95
II. Poemul modern și căderea în cerc	103
Complexul Narcis	111
Întâistătorul liricii românești.....	115
Eminescu, confesorul lui Eugen Ionescu.....	125
Eminescu: modelul intelectual german	129
Un model natural: "suta a șaptesprezecea"	137
Eminesc, homo folkloricus.....	149
I. Ideile interne	149
II. Herderianismul	153
III. "Calea-n cruce" a ființei	157
IV. Mitul, canon universal	163
Eminescu, Yunus Emre și sacrul	167
Ființă întru poezie	171
Mihai Eminescu, poet al ființei.....	175
Indice de nume.....	195

"Arătărilor" ființei la Eminescu

Pătrunsă de certitudinea parmenidiartă a lui este și totodată de indeterminatul heideggerian *Se* (= se dă), ființa eminesciană se arată în "clipa cea repede ce ni s-a dat" (clipă suspendată de obicei între două întinericuri) printr-o puternică (auto) i-luminare. Arătarea e, la poetul nostru, ființare, în-ființare și supra-ființare într-un demers dezvăluitor poetic, demiurgic și hiperionic (care trebuie transcris mai degrabă: hiper-eonic). Luminișuri, văpăi (de obicei reflectate și multiplicare prin oglinzi acvatic), scânteieri, "oceane în flăcări", roiuri luminoase izvorând din infinit, "arcuri de aur zidite din stele" sau mări de stele. "caravane de sori regii", "rostire de jeratec și aur, vale lungi de curcubeu", fulgerările orbitoare străpung Neantul, făcând ființa să se revele cu maximă intensitate în clipa supremă ce răsplătesc îndelunga contemplare narcisistă a universului și orbecăirea existențială în căutarea "semnului întors" sau abscons, "înțelesului nedelegat, ascunsului, "propriului sens al lumii".

Conștiința liniștită a unei arătări egale cu sine ("Sara vine din ariniști,/ Cu miroase ce îmbată,/ Cerul stelele-și arată/ Solii dulci ai lungii liniști") e subminată mereu de sentimentul ascunderii și îndepărtării ("Nu mai vrei să te arăți/ Lumină de-n departe"), poetul scoțindu-și centrul meditației din cercul ființării în afara lui, în spațiul despopulat al neantului.

Neobservatul până acum topos eminescian - arătare - conține o semnificație filosofică aparte. Este, firește, un topos existențial pe care se axează temeinic demersul său mitopo(i)etic. În planul adânc al viziunilor el obține conotații arhetipale, dat fiind și substratul semantic original bogat. Polivalent sub aspectul valorizării pozitive (manifestare, relevare, vădire, dovedire, înfățișare), el mai are și semnificații negative care nuanțează și dialecticizează (= hegelianizează) viziunea asupra lumii (acea de vedenie, de fantomă, de iluzie, de manifestare goală, inconsistență; precară sub semnul neantizării realului). A arăta înseamnă a face văzut plinul și golul, înseamnă heideggeriană. revelare/ascundere, deci - în termeni eminescieni - a cunoaște o stare de

cumpănire între ființă și neființă. ("Căci între-amîndouă stă neclintita limbă...").

Dicționarul limbii române al lui A. T. Laurian și J. C. Massim din 1871 prezintă un cuib semantic, revelator pentru înțelegerea fondului sugestiv eminescian:

"ARRETARE, v. indicare, monstrare, ostendare, docere, probare, a indica, a pune la vedere, a adevăra, a demonstra, a proba, a face se intellega, a învetia pe cineva ceva, recipr. a se arreta, videri: neutru arreta bene la facia. Vorb'a acesta-a se pare comusa sau din adiite sau d' in ad-recte prin spunționea litterei c; în hypothesisa din urmă s' a și scrisu de mulți arrettare".

Modernul arătare constelează prin eludare, contaminare sinonimică sau adăugire mai multe semnificații care se amalgamează, la Eminescu, pentru a desemna o noțiune (categorială) filosofică complexă:

ostendo - a întinde înainte, a face să fie văzut, a arăta; a pune în față (ca perspectivă, promisiune, obiecție);

indico a arăta, a face cunoscut, a spune, a indica: a da pe față, a dezvălui, a denunța;

monstro - a arăta, a învăța;

doceo - a învăța (pe cineva); a informa, a încunoștința, a arăta;

probo - a încerca (dacă e bun), a verifica; a judeca; aprecia, a face să fie recunoscut ca bun, a face să fie aprecia (aligui alicui); a face să fie crezut; a demonstra; (cu pro) a face să treacă drept...;

demonstro - a arăta, a indica; a arata clar.

Cumulând toate aceste izomorfisme într-un vector conotativ, observăm convertirea filosofică și axiologică, termenul desemnând chiar manifestarea ființei, ieșirea ei înainte în câmpul evidenței, în praesentia, actualizare și valorizare supremă (iar în plan negativ, incertitudinea valorii, caracterul ei iluzoriu, fantomatic). Sub aspect mito(i)poetic arătările vor obține contur de înfățișări senzoriale, sinestezice, plastice, muzicale, adică de imagini.

O mică îndrăzneală fantezistă ne duce de la indicatul ipotetic de Laurian și Masiim ad-recte la adirectus (arrectus), care înseamnă abrupt, râpos. Nu arăta oare latinul o primejdie, nu indica el existența unei prăpastii prin arrectare, nu sesiza el, asemenea grecului apariția abisului ca adîncime a oceanului, infernului (abisul însemnând, la origine, cel ce formează adîncul...).

Oricum, în plan ontologic și poetic propriu-zis, ființa se arată cu tot cu înălțimile ei luminoase și abisurile întunecoase. Oricum râpa (abisul) Îl așteaptă pe poet atât în arătările ființei ființării cât și înfățișările ființei cuvântului. Descifrând fraza "Cuvântul e cuvânt. Cuvântul e grăitor" Heidegger vorbea despre o cădere cu rost, despici o cădere nu în vid, ci într-un spațiu al plinului: "Dacă ne lăsăm să cădem în abisul pe care-l numește această frază noi nu ne pierdem în vidul unei căderi. Noi suntem asvârliți în înălțime. Numai această înălțime deschide o profunzime".

Deci arătarea ființei și cuvântului poate obține profunzime prin conștiința că nu ne pierdem în vidul arătării unei râpi (a unui abis). Corelând demersul ființial eminescian cu spusa lui Heidegger, Svetlana Paleologu-Matta găsea că nici Hyperion nu s-a pierdut în golul primar absorbant și că printr-o asvârlire spre înălțimi a putut ajunge la Demiurg: "Or figura Demiurgului semnifică gândirea cea mai profundă, dialogul cu sine fiind întotdeauna acea elevație în care se "deschide o profunzime". Profunzimea stă în abisului cuvântului" (S. Paleologu-Matta, Eminescu și abisul ontologic, Aarhus, 1988, p. 158).

S-ar părea că poetul nu are nimic de făcut altceva decât să contemple extatic înălțimile ce-i aduc profunzimea, să valorizeze prăpăstiosul, abruptul (din ființă). Nu, el trăiește întreg spectrul tragic al oscilării între cei doi poli ai arătării cu toate înălțimile și căderile - de la sentimentul juvenil că este, în preajma întunericului (din ființă), Poetul "scoborât din stele/ Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele", că numai Poetul "trece peste nemărginirea timpului", la conștiința amară că este "fantasmă printre fantasme", conștiință din care se nutrește apoi certitudinea că atinge sub chip de Hyperion revelația supremă a Ființei prin dialogul cu Demiurgul. Drumul lui Eminescu este drumul de la arătarea ontică a ființei, determinată de concretitudinea și monotonia Timpului ("Pulsează lunga vreme/ în orologi cu pașii uniformi...") - Timp catilinar (problematizant) și teluric (pămîntesc) - la arătarea ontologică și noologică asigurată de Eternitatea ("nemuritoare și rece") care se prezintă peste "nemărginirea timpului", peste acel "ești" parmenidean, peste energia aristotelică, absolutul hegelian, supraomenescul nietzschean, și "se dă" ul heideggerian, peste curgere, antinomic și devenire. Cuvântul este acum dincolo de primejdia ce o ascunde abruptul, prăpăstiosul însuși Logosul.

Vom spune, împreună cu Constantin Barbu, că întreaga călătorie spre Demiurg este o luminare întru sine prin care se întoarce la unic și la identic. Reîntorcându-se sub înfățișare de fulger neînterupt, luminător jur împrejur de sine ("fulgens sine fine") el uită arătările murdare ale ființei, închipuind o lipsă de centru și un tărâm total al uitării, al absenței care - paradoxal - îi stimulează "culegerea ființei": "El stă din aer și văpăi/ Ființa s-o culeagă/ Coboar-a chaosului văi/ Și umple lumea-ntreagă" ("Cuvintele fundamentale centru, hotar (ca arche și telos), ens par a fi, în instanță, dizolvare și neînființare, cumpănă a prezenței către absență. Timpul locuiește în gol, ens este asemenea abisului în uitare "oarbă". E jocul suprem dintre lumină și ocultări. Ființa pierde imaginea ființei", Constantin Barbu, *Eminescu - poezie și nihilism*, Constanța, 1991, p. 138).

În raport cu termenii clari, "materiali", cu care filosofi europeni denumesc ființa, cuvântul eminescian intră deopotrivă în zona luminării și a întunericului ("a uitării oarbe" sau "negrei vecinicii"), substituind în mod miraculos sensurile sub semnul jocului dialectic al arătării care înseamnă vădire ocultată și ascundere iluminată. E jocul ontologic superb al luminării/ întunecării prin care ființa se arată/ se ascunde, se înalță / cade, adevăratul poet nedescrind doar simplele aspecte strălucitoare ale cerului și pământului și lăsând zeilor partea de Necunoscut în care sălășluiesc (Demiurgul nu-i va destăinui, astfel, lui Hyperion care răsare "c-o-ntreagă lume" "semne și minuni/ Care n-au chip Dumnezeși nume"): "Prin înfățișările cerului, poetul invocă acel ceva care, dezvăluindu-se, face să apară în deplină strălucire ceea ce se ascunde și-l face să apară ca ceea ce se ascunde. Prin aceste apariții familiare poetul invocă ceea ce este străin (das Fremde), deci acel element în care invizibilul își află locul potrivit pentru a rămâne ceea ce este: necunoscut. Poetul este poet numai atunci când ia măsura, deci când rostește priveliștile cerului în așa fel încât el intră în armonie cu aparițiile strălucitoare ale cerului ca fiind acel element străin în care zeul necunoscut își află locul potrivit" (Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București, 1982, p. 179).

Așa cum, în câmpul arătării cerului, rămâne un con de întuneric cunoscut doar zeului, în zona arătării ființei propriu-zise care înseamnă prezență statornică (Anwesen) rămâne ceva ascuns or, admiterea-de-prezență înseamnă la rândul ei scoatere din ascundere, aducere în deschis: "Acestei scoateri din ascundere îi este propriu un act

de a da (Geben), și anume acela care în admiterea-de prezență, dă prezența statornică, respectiv dă Ființă" (Martin Heidegger, Timp și Ființă, București, 1995, p. 29). Tot astfel, se dă Timp. Proximitatea celor trei dimensiuni ale lui menține aprioric unitatea, păstrând ceea ce se refuză în trecut și ceea ce rămâne sustras în venirea spre noi a viitorului. Acest act de a da, care ne dă Timpul autentic, prezintă o extindere prin care deschide și totodată ascunde: "În timpul autentic și intervalul de Timp ce-i este propriu, extinderea a ceea ce a fost - cu alte cuvinte a actualității - care-nu-mai-este-încă-nu-este-actualitate, s-a dovedit a fi reținerea înaintea acesteia. Refuzul și reținerea (dinaintea actualității) evidențiază un imbold de același ordin cu menținerea-în-sine din cadrul actului destinai: anume a sustrage" (Ibidem, p.47-48).

În atari aporii cade și omul filosofic eminescian, fapt care îl determină să ontologizeze fiecare arătare a ființei sub formă de scânteiere, fulgerare, iluminare în genere. Încă în plină tinerețe, în textul aferent la Decebal, denumit Pacea pământului vin s-o cer, apare conștiința unui vâl impenetrabil, a unei "perdele de fier" interpușe între neființă și ființă, înțelesul acesteia configurându-se ca "o fulgerare numai" intermitentă a întunericului existențial: "da... dac-aș ști cum că prin cugetare/ Aș pute ajunge să cunosc ce e, / Dar nu... Perdeaua cea de fier e trasă/ Între mormânt și viață... Muritorii/ Nu pot să o străbată - numai visul/ I-atinge umbra... fulgerare numai/ Din când în când în viața-ntunecoasă".

Se impune, în plan mitopo(i)etic, o identificare deplină a ființei și umbrei (întunericului), care naște un vers celebru din poemul Gemenii, ontologizare sub aspect metafizic a principiului hindus Ta twam asi: "Ca umbra cu ființa sunt amândoi (Bbelu și Sarmis - n.n.) asemeni". Mai mult decât atât, spre a ontologiza în cel mai înalt grad neființa, poetul o face mai vie decât viața și imaginează un tărâm stelar deosebit de strălucitor ("O, moartea e un chaos, o mare de stele,/ Când viața-i o baltă de vise rebele;/ O moartea-i un secol cu sori înflorit./ Când viața-i un basmu pustiu și urât" - Mortua est). În O, te-nsenină, întuneric rece poetul imploră, cu vădit ton sarcastic luminarea "ființelor nevăzute, care sunt" și care trec, sub semnul vanității de a obține "brevet la nemurire", pe calea uitării vecinice. Se recurge aici la jocul comico-tragic al punerii în lumina ființei (prin înseninarea și înflorirea umedului întuneric rece) a "ființelor nevăzute care sunt", deci cufundate în neantul relativului proiectat antitetic pe fundalul

munților ce simbolizează eternitatea: "O, te-nsenină, întuneric rece,/ Al vremii. Înfloarește-n neagra-ți/ Speluncă umedă ca și și ebenul cel topit,/ Fă să strălucească pe-acea cale/ Ce duce-n vecinicie toate-acele/ Ființe nevăzute, cari sunt/ Deși trec nesimțite, ca și vremea/ Ce vremuieste-adânc în tot ce e ". Arătarea ființelor ("nevăzute, cari sunt") este aci identificată cu arătarea în sens negativ, este - adică - ființarea fantomatică (în plan concret-uman, social). Refuzul "arătării" ca ascundere a adevăratei esențe a ființei apare în Memento mori, cu binecunoscutul îndemn etic ardent: ("Tu, ce în câmpii de chaos semeni stele - sfânt și mare/ Din ruinele gândirii-mi, o răsari, clar ca un soare,/ Rupe valur'le d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom..."

Poetul gândește și la scară cosmică dispariția ființei și, în paralel oricărei realități ontice până la ultimul atom neluminat: "De-ar fi aruncat un caos arfa-i de cântări înflată,/ Toată lurnea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,/ Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut.../ Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune/ Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,/ În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut.../ Și în urmă-la-o vecie din nălțimi abia-văzute/ Și din sure văi de caos colonii de lumi pierdute/ Ar fi isvorât în râuri într-un spaț despopsulat;/ Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere/ Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere,/ S-ar fi dus. Nimic în urmă - nici un atom luminat".

Călătoria Luceafărului spre punctul cel mai luminescent al Universului aduce aminte de motivul chemării către lumină din simbolismul mai multor religii. În Zohar se vorbește despre un punct suprem cel mai ascuns din care se degajă lumină: "Esența spirituală a omului tinde spre cel care este esența și "Voința" și din care este doar "Fracțiune". Această fracțiune nu ajunge niciodată la Gândirea Supremă, dar în zborul ei către sursă degajă lumină". Principiul luminescent al universului se explică printr-o lovire a vidului de Verb (Logos): "Cuvântul lucire (Zohar) simbolizează sclipirea pe care Misterul a degajat-o în momentul lovirii vidului și ea este originea universului. Această sclipire este sămânța sacră a universului" (Pentru alte semnificații ale luminii primordiale la Eminescu și Blaga a se vedea studiul Simonei Avram în Caietele Eminescu, VII, Iași, 1986, p. 388-397).

În mai multe poezii eminesciene Verbul întemeietor (Logosul) apare ca gândire puternic luminătoare; această gândire pătrunde în

lumea negurii albe cu raze mari: "... încet-încet,/ razele mari a gândirii/
Negurile albe pătrund/ Și formează un arc albastru,/ Clar senin în jurul
lui" - Într-o lume de neguri.

La Eminescu lumina nu doar se desprinde de întuneric și nu doar reiterează geneza, punctul dintâi "mult mai mic ca boaba spumei"; ea re-înființează universul și îl menține în ființă (în caz de declin): "Că tot ce naște-n univers,/ Aceea și declină,/ De-ar înceta totul în mers,/ S-ar naște lumină, lumină!" (La steaua - variantă). Năruirea lumilor e echivalentă cu (re)nașterea luminii, poetul închipuind astfel o apocalipsă pozitivă, luminoasă.

Principiul luminescent și muzical al universului eminescian a fost observat de mulți eminescologi. Călinescu găsea că zborul uranic (înconjurat de obicei de lumini) este expresia sentimentului dependenței de cer, iar Vianu vedea în Eminescu nu "un pictor al formelor, ci un pictor al luminii"; de simbolistica luminii s-au preocupat sub diferite aspecte Ioana Em. Petrescu, Svetlana Paleologu-Matta, Rosa del Conte.

Observând că lumina ca substanță a lumii își manifestă prezența în corporalizări de felul astrilor, gheții, marmorei, cristalului și în nesfârșite oglinzi acvatice, în priviri, focul candeliei etc. și - ca o corporalitate difuză - în umbrele și negurile pregenetice, Ioana Em. Petrescu consemnează că prăbușirea luminilor ar însemna, în poeziile de tinerețe, nu o cădere în neființă, ci o "topire în substanța solară primordiară"; adică dezvăluire- prin lumină - a lumii în Idee" (Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică, București, 1978, p. 37).

De fapt, la Eminescu e un proces întreg de în-văluire/ dezvăluire a Ființei prin desfacere de iașii, sclipiri, fulgerări, răsăriri, tremurări - în reprezentări uranice sau neptunice, căci apa și lumina se asociază organic.

Svetlana Paleologu-Matta se referă la o evaluare neconținută a sensurilor în poemele eminesciene în care "spiritul poetului reînviază un fond de viață infinit": "Căci arta poetului este însăși natura frumoasă a ordinului ontologic. Nu putem înțelege poezia lui Eminescu fără orizontul acestui ordin" (Svetlana Paleologu-Matta, Jurnal hermeneutic, Cluj-Napoca, 1997, p. 54). În mitologemul scânteierii ochilor din Luceafărul ar fi ceva înspăimântător deoarece lumina cuvântului poetic, mereu ambiguă, nu aduce vreo lămurire, nespusul

rămânând în (sub)text sub semnul înființării: "Cuvântul poetic apare astfel la discontinuitate..." (Ibidem, p. 55).

"Ordinul ontologic" devine, la Eminescu, ordinul mitologic, adică mitopo(i)etic. Gândul ce-i străbate cântul ("Nențeles rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile,/ Zboară vecinic, îngânându-l/ Valurile, vânturile") devine unul ce se reveală/ascunde într-o procesualitate a contradictoriului. Îngânarea e provocare ontologică pură, e în-văluire/dez-văluire continuă/discontinuu. Nu visa Eminescu să privească adâncurile universului prin spărtura fulgerelor, alte veritabile fisuri ontologice? ("Rupe-te, o întuneric, care spânzuri de-asupra-mi/ Lasă-mă ca prin spărtura fulgerelor să mă uit/ În adânc" - Fragmente răslețe).

Prezența Ființei (Luminii) înseamnă - heideggerian - desfășurare a lumii, lumire. Cele ce desfășoară lumea sunt valurile, vânturile care îngână ne-necetă gândul ascuns în cânt. Lumea și lumina apar într-o sporire de sens, sporire care e totodată revelare și ascundere. Arătatul cade în ascuns, iar acesta continuă să cadă, la rândul lui, într-un și mai ascuns, blagian vorbind. Luminare = lumire.

De altfel, în sensul lui arhaic, lumea înseamnă, în limba noastră, lumină. La Conachi, bunăoară; "A ochilor mei lume din vedere îmi lipsește". Or, sensul acesta poate fi atestat și la Eminescu însuși: "Ah, unde-i vremea ceea când eu cercam un vad/ Să ies în lumea largă". "A ieși la lumea largă" se apropie semantic de "a ieși în lumina largă", ambele sintagme desemnând o deschidere a ființei, un act esențial de desfășurare a lumirii / luminii. Lumea se luminește (în sens heideggerian), se expune în lumină (luminiș); lumea iese (în sens eminescian) la lumea (lumina) largă. Or, identitatea trebuie concepută cu negativitățile provocate: luminare/întunecare-lumire/ nelumire cu procesualitatea desfășurării/înășurării, toate aceste acțiuni din ordinul ontologic traducându-se fidel în lămurirea/ nelămurirea sau arătarea/ ascunderea sensurilor din ordinul mitopo(i)etic.

Acest proces apare cu întreaga complexitate de nuanțe în poezia rămasă mult timp inedită Câte nopți eu cugetat-am, în care gândirea prin însăși continuitatea ei duce la învăluire, urmată de un alt proces discontinuu al uscării visurilor (gigantice) în nălucirea - nălucirea fiind înțeleasă ca arătare amăgitoare, conjecturală: "câte nopți eu cugetat-am pân' se-nvăluie gândirea./ Pân' ce visele-i gigantici se uscau în nălucire;/ Adormeam, și de asupra-mi stelele umblau cuminți,/"

Luna strălucea prin crengi ca o pavăză de aur". Cerul liniștit și înstelat al cugetării, aparent static, se dinamizează în continuare, căci este privit în proces de în-stelare constantă. Tabloului în mișcare i se asociază un tablou dinamic-static al sufletului agitat de cânturi și visări, asemuit arborelui: "Pahar nalt îmi părea cerul răsturnat deasupra noastră,/ Stelele scânteitoare împleau lumea lui albastră,/ Norii ce plutesc par spuma a luminii de argint;/ Sufletu-mi arbor de cânturi, crengile și le-ncovoiaie/ De visări îngreuiate, iar a florilor văpaie,/ Ce lucește-n mii de feluri, potolită stă de vânt".

E o imagine extraordinară a stării de manifestare latentă a ființei rostitoare (cântătoare), îngreuiată de visări și de lumină florală. Lucirea în mii de feluri înseamnă și aci o deschidere largă a ființei, o ieșire în lumea (lumina) largă, o arătare în toată bogăția ei substanțială; or relevarea ei - prin lumină - aduce și ascunderea în replică dialectică, deoarece văpaia florilor "potolită stă în vânt". Însuși sufletul care se manifestă ca un arbore cu crengile încovoiate rămâne ascuns, în-văluit în propria sa substanță muzicală.

Și tot ca o îngânare a luminii și umbrei, expresie generală a arătării/ ascunderii apare în final reprezentarea iubitei: "Pe o mreajă de lumină roșie ca zorii zilei/S-a ivit o umbră dulce - fața sfântă a copilei,/ Era marmură palidă, ochii mari (...) dulce lumin'/ Și pe urmele albe senălțau negre aripe,/ Haina neagră strălucită lumina a nopții clipe".

Ființa trecătoare, îngânată de valurile, vânturile, ființa spumei, cum spune poetul, izvorăște din centrul cel mai luminescent care este Demiurgul și se întinde peste lume - desfașurând-o în timp și în învăluri intercalate: "Pe valurile vremii ne-ai dat ființa spumei,/ Stăpâne fără margini al marginilor lumii". În acest proces complex de arătare/ascundere Logosul (verbul creator) este sfânt căci rostește (scrie) - în acorduri lămurite - "al gândirii puternic ocean: "Căci nu e limba vagă, cuvântul nu-i profan,/ Ce scrie a gândirii puternic ocean" (Săracă-i a ta limbă).

Spectacolul luminării (= lumirii) transcendente - uneori prin regresivitate, prin întoarceri retrospective la origini și la punctul cel mai luminescent - cuprinde întreaga ierarhie cosmică, trecând peste forme până la forma arhetipală unică și peste esențe până la esența primordială, care este lumina. Drumurile lui Eminescu și Brâncuși înspre această imagine și "punct întâi" se întâlnesc, căci Coloana Infinitului nu este, după părerea lui S. Al. - George, decât o reprezentare

sculpturală a alternării luminii cu întunericul (a se vedea vol. Arhaic și universal, București, 1981; însuși Brâncuși afirma că a intenționat să înfățișeze drumul gândirii către lumină; "de aici, de pe pământ pleacă gândirea creatoare și se înalță către soare. Omul stă voinicește cu capul în sus să-l prindă pe Dumnezeu iar Dumnezeu suntem noi...", cit. apud Dumitru Baba, Brâncuși, Timișoara, 1995, p. 131). În doctrina Logosului, concepută de Bhatrihari și dezvoltată de Abhinavagupta, Lumina este prima treaptă a Ființei în care Unul și Multiplul se contopesc și - evident - o imagine (= o formă) absolută care integrează toate Imaginile (formele), un Urform esențial. Aceasta se revelă printr-un demers al gândirii care este însuși (de)mersul luminii. Numai la cel mai profund nivel al conștiinței are loc luminarea esenței sau formei absolute. De aceea "drumul" gândirii este identic cu "drumul" luminii, iar luminarea spațiului exterior este echivalentă cu luminarea esenței interioare a eului, care atinge de asemenea punctul cel mai luminescent narcisic-hyperionic într-o simbioză desăvârșită a cosmodinamismului și psihodinamismului. Procesul de iluminare interioară culminează în Odă (în metru antic) într-o proiecție luminoasă simbolică a Păsării Phoenix ("De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări.../ Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?", iar într-o variantă a Scrisorii V, într-un soare lăuntric cu un orizont cosmic sui generis al libertății luminii ("Și-n acel moment de taină când s-ar crede că-i ferice/ Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice,/ Și în sufletul lui tânăr oceanul ar străbate,/ Ar da Soarelui lumină și luminii libertate").

Acest soare este asemănător sorilor ce izvorăsc liberi și umezi "pe-al cerimei întins cort" sau care reapar pe suprafețele acvatice și constituie esența (forma) absolută căutată de Eminescu (precum și de Brâncuși). Acestea țin nu atât de inconștient cât și de realitățile profunde noologice ale Universului, care ne determină să afirmăm că ordinul ontologic este, la Eminescu, de fapt un ordin ontonologic. Sinonimia semantică lumii/luminii (lumei) în limba română ne duce prin analogie la identitatea de sens a lui Der în germană care înseamnă iluminare sau în-luminare și a lui eidos în grecește, care semnifică tot iluminare. Tărâmul ființării e un tărâm al luminii, un tărâm al sacralului. Nietzscheana "moarte a lui Dumnezeu" ("În univers - pare că Dumnezeu e mort" Decebal; "și-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire,/ Din mărire la cădere, din cădere la mărire (...)/ - E apus de

Zeitate și asfințire de idei" - "Memento mori) aduce desacralizarea, stingerea universului și " a lămpii vieții finite" nedarea de lumină, extincție - ne-ființare (murire).

Or, din moment ce universul eminescian se extinde dincolo de punctul cei mai luminescent și se poate prăbuși născând lumină (lumina apare - prin urmare - cu un abis ca și întunericul) suntem îndreptățiți să vorbim despre lumină ca despre ceva ce se (auto)creează într-un abis noologic ce depășește abisul ontologic. Deci, mai cu cale este, așa cum arătam mai sus, să vorbim despre o ordine ontonoologică eminesciană.

Sporite ontologic și noologic, sunt, ia Eminescu, și "ora" sfântă a iubirii concepută ca o străpungere energetică a întunericului (noptii) identică fulgerării înțelesului ființei ("sufletu-mi în vecie-i atras de-a ta chemare,/ Din noaptea neființei înfiorat apare" - De câte ori, iubito...; "Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?/ Din neguri reci plutind te vei desface? (...)// Răsai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind - ca-n vis, așa vii!// Cobori încet... aproape, mai aproape" - Sonete, III), și "clipa cea repede ce ni s-a dat", "născută în zona indeterminării actului de dare a Timpului autentic ale cărui dimensiuni ni se refuză și se sustrag ("În acea nemărginire ne-nvârtim uitând că totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată"), și clipele rare ale cugetării sacre" (ale "gândirii sante") care în lipsa temeiului luminii (ființei) este fantomatică.

Demiurgul, ca vârf cel mai luminescent al Cerului cugetării, dă strălucire deosebită arătarilor Ființei risipind cu generozitate foc, aur și lucruri sfinte peste aparent impenetrabilul întuneric existențial: "Atâta foc, atâta aur/ ș-atâtea lucruri sfinte/ Peste - ntunericul vieții/ Ai revărsat, Părinte" (dintr-o variantă a Luceafărului)

20 aprilie 1998.

Ontologia mișcării

În cel mai elementar peisaj eminescian, ca cel, bunăoară, din Călin, surprindem o mișcare catabazică, precum ar zice Blaga, spre adâncimile firii, o intrare spectaculoasă într-un univers circular mandalic care se închide în sine circumscriind mișcări vâlvurânde la niște cercuri unduitoare ce se întorc spre punctul care le-a născut: *"Sură-i sara cea de toamnă; de pe Jacuri apa sura/ înfunda mișcarea creată între stuf la iezătitră;/ Iar pădurea lin suspină și prin frunzele uscate/ Rânduri, rânduri trece-un freamăt ce le scutură pe toate./ De când codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,/ Își deschide-a lui adâncuri, fața lunei să le bată,/ Tristă-i firea, iară vântul sperios vo creangă farmă -/Singuratece isvoare fac cu valurile larmă. "*

Mișcarea înțeleasă ca înaintare/retragere într-o serie infinită de cercuri mandalice care simulează un proces continuu de iluzionare și în care stă pitită enigma existenței, este factorul dinamic structurant al universului eminescian.

Iluzia reală (limanul fericirii), cufundată într-un proces de iluzionare infinită, se transformă într-o iluzie ireală, liniștirea (isichia) e o stare fluidă, procesuală, care dezvăluie un sens tragic. Adormirea de armonie e cufundare lentă în orizontul nemărginit al singurătății și morții (or, omosemia lor e vădită).

Eminescu face gestul, încărcat de semnificații ontologice adânci, de a împinge orizontul limitat al ființei în acela i-limitat al neființei. Ființa eminesciană e disparentă, certitudinile sensurilor ei sunt mereu lunecătoare (plutitoare, glisante, «coborâtoare»), reapariția lor - prin disparentă întoarsă ca și cum - facându-se din zona «liniștită» a neființei.

Chemarea «să plutim cuprinși de farmec» e o chemare la plutire pe apele lustrale. Închiderea eminesciană în farmec coincide cu clipa supremă a iluzionării care-l duce pe poet (împreună cu fantasma iubitei invocate, căci ea nu vine nicicând: rămâne în «cercul strâmt» al fenomenalității) departe de tărâmul realității ontice absolute: al morții.

Or, actul ajungerii e și el prezentat și reprezentat imaginativ ca o mișcare disparentă - legănată, «creață», «adormindă» progresiv - și nu poate fi receptat ca actul a ceva (deja) ajuns. Tot astfel iubilei nu-i este dat să ajungă în câmpul tensionat al așteptării poetului, căci ea e chemată de zona idealității reci: *"Din neguri reci plutind te vei desface?/: Răesai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind - ca-n vis, așa vii!" (Sonet III)*. Imposibilitatea finalizării mișcării ei anabazice, încoace, spre poet adică, e asigurată de înseși semnele de interogație, care nu sunt decât semnele disparenței irecuperabile,

Eul narcisic eminescian este fix doar în poziția inițială de îndrăgit și îndrăgitor de sine însuși (în oglinda izvorului); încolo imaginea lui e mișcătoare, «plutitoare», multiplicându-se în reflexe purtate de unde. Identitatea sa ideală se înmulțește, proliferează în mii de identități care îi sunt - paradoxal - propriile alterități. El este prizonierul voluntar al farmecului oglinzirii, act ontologic în care voinței de uitare-mântuire îi răspunde ușor voința universală - îndreptată invers spre el - a morții.

Totul este pus în regimul somnului sau al actului vegetativ; o somnolaritate indiană pătrunde ființa, după cum o solemnitățe platoniciană cuprinde întreaga fire. Arhetipalitatea domină universul eminescian, poetul operând nu cu imagini, simboluri, ci numai cu arhetipuri grele de semnificații mitologico-poetice. Firul poveștii (ființei) se toarce ronronic, monoton, se resfiră în aducerile aminte căzute în picuri, într-o repovestire a propriei vieți (de o străină gură); gândirea cade repede în transă, în capcanele «îngânării» de cântul tainic al naturii (apei, codrului), ceea ce presupune o identificare (re-naturalizare) a ființei poetului, o coborâre (dispoziție definitivă, euthanasică) în ea. «Răpirea de farmec» e narcotizantă, efectiv-tanalică și deschide tărâmul râvnit al uitării-mântuirii, marcat de veghea universală a morții ca rațiune ultimă, supremă.

Capcanele ontologice pândesc la tot pasul, sirenele primejdioase trimitându-și cântecul «îngânător» de oriunde. E, la Eminescu, o permanentă «îngânare» a ființei de către neființă, aceasta lucrând viclean cu însuși farmecul seducător al naturii.

Vorbind despre actualizarea inconștientului într-un cadru primar, organic de natură orizontală. Lucian Blaga se referea și la un accent axiologic generat de sensul mișcării care poate fi anabazic sau catahazic în funcție de înaintarea în orizont sau retragerea din orizont.

Aceste mișcări sufletești fundamentale prezintă nuanțe, căci sentimentul destinului poate implica, după timpuri și locuri, un orizont infinit și în același timp credința în subordonarea fiecărei mișcări unei secrete expansiuni sau unui orizont îngust, conjugat cu credința integrării într-o secretă retragere. «Una e sentimentul destinului, care implică un orizont infinit și atitudinea retragerii, și iarăși cu totul altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont limitat și atitudinea înaintării» (Lucian Blaga, Opere, vol. 9, București, 1985. prl56).

Omul spațiului mioritic concepe destinul ca pe un «veșnic, monoton repetat, suș și coborâș», mișcarea lui specifică fiind o «legănată înaintare, într-un infinit ondulat».

Eminescu are fără îndoială sentimentul destinului caracteristic omului spațiului mioritic, numai că cele două mișcări apar psihodinamizate, extrem de ontologizate, astfel încât procesul de înaintare într-un orizont infinit poate să fie oprit instantaneu, iar o stagnare în cercul limitat al destinului să deschidă o perspectivă largă, cosmică a înaintării.

Eminescu e creatorul suveran al unor asemenea orizonturi pe care le lărgeste și le îngustează după plac, le valorizează psihic și senzorial. Atitudinile anabazice și catabazice se pot combina, complementa, anihila conform unui principiu pe care l-am numit al iluzionării absolute sau al iluziei în iluzie. Este o înaintare/retragere dialectică, surprinsă într-o formulă ciudată a contradictoriului, a antinomicului, greu de algoritmizat, căci activarea, re-activarea sau stingerea unor elemente, a unor faze ale mișcării prezintă 6 psihodiagramă foarte ciudată.

Putem întâlni o valorizare necondiționată a spațiului așteptării în lirică, ca în *Sara pe deal*, unde ni se oferă proiecția imaginară a unei nopți bogate, care merită prețul întregii vieți (*Astfel de noapte bogată/ Cine pe ea n-ar da viața lui toată*) sau o valorizare permanentizată, de înaintare continuă în ciuda lipsei iubitei, a cărei fantasmă înaintează/se retrage concomitent; în *Nu mă înțelege*, deși enunțul în incipit este total negativ: *în ochii mei acuma nimic nu are preț...* «lanțul de imagini» continuă să se desfășoare nestingherit: *"Și azi când a mea minte, a farmecului roabă,/ Din orișice durere îți face o podoabă,/ Și când răasai nainte-mi ca marmura de clară,/ Când ochiul tău cel mândru străhice în afară,/ Întunecând privirea, de nu pot să văd încă/ Ce-adânc trecut de gânduri e-n noaptea lui adâncă,/ Azi când a mea iubire e-atâta de*

curată/ Ca farmecul de care tu ești împresurată,/ Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă/ Lumina de întuneric și marmura de daltă,/ Când dorul meu e-atâta de-adânc și-atât de sfânt/ Cum nu mai e nimica în cer și pe pământ,/ Când e o-namorare de tot ce e al tău,/ De-un zâmbet, de-un cutremur, de bine și de rău,/ Când ești enigma însăși a vieții mele-ntregi.../ Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi!..." Așa cum cei doi «azi» se anihilează, în planul viziunii, în lumina (negativă) a celui de-al treilea, final, tot astfel mișcarea anabazică a imaginii este anihilată de retragerea (catabazică) de la sfârșit. Altă dată contopirea contrapunctică a înaintării/retragerii se face prin punerea în paralelă antinomică a sfârșitului și finalului: *"Din valurile vremii, iubita mea răasai/ Din valurile vremii, nu pot să te cuprind"*. Există însă și o fuzionare de gradul zero, într-un punct neutru, bazic, care nu presupune nici înaintare, nici retragere, ci pur și simplu situarea stagnantă a eului în fața/ în urma timpului, ca în *Trecut-au anii*, deși aici apar elemente ale procesului de iluzionare: *"Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri;/ Să smulg un sunet din trecutul vieții,/ Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri..."* În acest sonet înregistrăm doar sunetele intenționate ale unei mișcări anabazice, punctul catabazic al orizontului așteptării fiind absolutizat!

În planul mai înalt, ontologic, al reprezentărilor sentimentul acut-dureros al destinului apare mântuit prin retragere în seninătatea mioritică, în indiferența stoică, în catharsis-ul antic.

Încă de la începutul secolului nostru Henri Bergson spunea că mișcările retroactive sunt cele adevărate și că reale sunt numai curgerea, fluxul, tranziția continuă, schimbarea în sine. O mișcare pură este imposibilă; ea înseamnă un complex întreg de mișcări și de opriri virtuale: «Pretinsa mișcare a unui lucru nu-i, în realitate, decât o mișcare de mișcări» (Henri Bergson, *Gândirea și mișcarea*, Iași, 1997). Niciodată timpul nu ni se dă ca unitate; el frânează sau este mai degrabă frânare».

Timpul adevărat este timpul care durează, or, a pătrunde în durată este posibil numai datorită intuiției ce instituie o cunoaștere interioară, o «cunoaștere absolută a duratei sinelui de către sine». Eul care (de mai) durează, se zbate, în realitatea lui, ca într-o sferă care mereu caută să se lărgască, să se extrapoleze în afară. Pornit să caute esența, adică ceva constant, uniform de la periferia cercului spre centru, eul descoperă ceva străin de sine.

Mișcările eminesciene sunt foarte variate - întindere titanică (precum «gândul tău măreț»), zvârlire demonică în spațiu, călătorie interstelară, întoarcere fulgerătoare la punctul genetic prim (*"Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri/ La-nceput pe când ființă nu era nici neființă"*), plutire, cădere, salt, «călărire-n zori», cavalcadă (*"care vine, vine, vine, calcă totul în picioare"* - oastea lui Mircea în *Scrisoarea III*), - ele fiind în majoritatea lor de esență romantică. Demersul existențial le marchează foarte puternic, căci atestăm un fenomen pe care l-am numi sporirea ontologică a viziunii, obținută printr-un permanent tremur care înseamnă efectiv ființă, ființare, printr-o unire în contrapunct a actelor dinamogene și a celor endogene. (Edgar Papu observa că structural, viziunile eminesciene sînt precipitate în faza genezei și lente în faza de cristalizare).

întinderea provoacă concentrarea și viceversa, largile mișcări perspective și retrospective avînd asigurarea într-o statornică și temeinică centrare lăuntrică a eului mișcător în timpul spațializat (bergsonian). Concentrarea e atît de grăbită, atît de densă, de puternică, încât naște din nou necesitatea mișcării, ca - mai târziu - în *Elegiile nichita-stănesciene*, în care se vorbește despre *"cel în el însuși nemișcat, aidoma/ sâmburelui pămîntului/ care-ntinde jur împrejurul lui/ o infinitate de brațe ale gravitației, strângînd la sine totul și deodată/ într-o îmbrățișare atît de puternică,/ încât îi sare printre brațe mișcarea"* («Elegia întâia»).

E o mișcare-alergare spre propriul centru al eului care durează în cadrul dialectic al întinderii-concentrării. Timpul se «aude» o dată cu înaintarea/ întoarcerea eului; el este cu adevărat contra-timpul, contra-tema suprapusă peste tema sinelui cunoscător.

Ce descoperă eul eminescian în opririle instantanee ale acestui (contra)timp provocat de meditație?

În durata iubirii, dominată de mișcările stinse ale disparenței, ale neantizării prezenței celor doi, poetul mai speră să-și reveleze «o rază încă, încă o scînteie», deci o iluminare momentană a ființei, al cărei sens îl caută într-un descrescendo al oboselii existențiale a căutării: *"Iubito, vremea-n loc să steie,/ Să stingă universu-ntreg în noi:/ O rază încă, încă o scînteie,/ Ș-apoi dispare tot... ș-apoi, ș-apoi/ Simt încă gândul tău iubit, femeie,/ Ș-apoi nu vom mai fi nimic... noi doi"* (Ah, miera buzei tale). Ca întotdeauna la Eminescu, în ecuația antinomicului este pus un «apoi» neantizator cu o recurență monotonă

acaparantă, total deconstructivă și un «încă» intens lumnator și recuperator a cărui putere, să-i zicem înființătoare, degradează însă progresiv.

În durata eternității, văzută ca o întindere cosmică a «morții cei eterne» ce închide toate-n una, prezența ființei este doar «o slabă fulgerare» - infima revelație de care au parte cei care *cu-a lor gânduri mereu în lume sapă*: "O, moarte! - nu aceea ce-omori spre-a naște iară,/ Ce umbră ești vieții, o umbră de ocară -/ Ci moartea cea eterna în care toate-s una,/ În care tot s-afundă, și soarele și luna,/ Tu, care ești enigma obscurei conștiinți,/ Cuprins-abia de-o minte, din miile de minți,/ Tu, stingere! Tu, chaos - tu, lipsă de viață,/ Tu ce pan' și la geniu spui numai ce-i în cărți;/ O, slabă fulgerare... cea cărui nu te teme,/ îngheți nervul vieții din fugătoarea vreme,/ Când alții cu-a lor gânduri mereu în lume sapă,- Istorie e viața ce scrisa e pe apă..." (Femeia?.. Măr de ceartă). Întunericul (neființei) vine năvalnic întru a stinge «jocul cel feeric al lumii sclipitoare» (al ființei), «fugătoarea vreme» anihilând voința gânditorilor și chiar a geniului de a lumina «enigma obscurei conștiinți» sau, cum spunea poetul altădată, «cifra vieții cea obscură».

Pragul ontologic al timpului fugător pare insurmontabil. Or, raza, scânteia, slaba fulgerare ne trimite la antica zeiță Athena care are un ochi strălucitor (glaukos) îndreptat anume, după spusele lui Heidegger, spre o limită, iar atingerea acesteia înseamnă deja situație-fermă, revelație a ființei ființării (opusă neființării). Limita și sfârșitul înțeles ca un proces de sfârșire și desăvârșire reprezintă «acel ceva prin care ființarea începe să fie»: «Limita este, de fiecare dată, ceea ce limitează, ceea ce conferă determinații, ceea ce dă punct de sprijin și statornicie, acel ceva prin care și în care ceva începe și este» (Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, București, 1988).

Interpretarea elină a «ființării», prin care îl înțelegem mai bine pe Eminescu, se cade delimitată de disocierea categorică - «creștină» și «modernă» care i s-au adăugat. La vechii greci temporalul și eternul însemnau deopotrivă ceva care cuprinde nelimitatul, numai că acesta din urmă (*cu8iav-aa5u.o*) nu semnifică tranșant numai ce este mereu, fără întrerupere, ci cu deosebire ceea ce este de față. Durata nu determină conceptul grec care se referă doar la ajungerea-la-prezență. Eternul, ca ceea ce ajunge-la-prezență și se retrage din prezență în mod nelimitat nu poate ajunge-la-prezență în mod plenar, căzând pradă

nestatorniciei. Durata lui cunoaște o ruptură, în timp ce durata temporalului (= a ceea ce ființează propriu-zis) nu cunoaște piedici. Mai târziu se va face disocierea dintre aeternitas și sempiternitas, care echivalează cu nunc stans și nunc fluens, punându-se un accent străin conceptului grec, pe deosebirea dintre stabil (neschimbător) și ceea ce curge (schimbător, evanescent), amândouă noțiunile având sensul de dăinuire fără încetare.

Eminescu este, prin urmare, mai aproape de greci în înțelegerea ființei, schimbătorul fiind și la el nu ceva care a încetat, ci ceva care mai dăinuie într-un proces de încetare. Adverbele *încă* și *mai*, atât de frecvente la el, sunt prin excelență durative, reactivante, semnificând procesualitatea încetării, nu sfârșitul ei temporal.

De aici preferința eminesciană pentru mișcare care reprezintă procesualitatea ca atare, înțeleasă nu doar ca succesiune dinamică, ci și ca simultaneitate dinamogenă tulburătoare de stabilitate în mai multe planuri.

Universul eminescian e al unei permanente mișcări în mișcare (= în mișcări); în cadrul lui mișcarea provoacă mișcare, conform logicii dinamice a contradictoriului. Are loc, astfel, o dinamizare absolută a tot și a toate. Nu numai că mișcările se produc în spațiu, generând timpul spațializat, ci însuși spațiul e mișcat, adică proiectat într-o stare de agitație și supus unei noi ordini, acțiune ce naște un timp spațial. Vocația (neo)demiurgică a geniului se exercită aici din plin.

Mișcările eminesciene nu sunt decât inițiative ale gândirii ca gândire a ființei. Ele sunt, prin definiție, ființiale. Psihismul ultradinamic eminescian are ca topoi definitorii: transcenderea (contingentul), transgresiunea și regresiunea, specifica întoarcere la origini, la «vremea-aurită», întrecerea «cu clipa gândirii» din poemele de tinerețe, tremurarea ființei și gândurile care ies «dintr-a lumii cutremur», înălțarea/căderea cu toate izomorfisme - suirile la Dumnezeu, înălțarea și zvârlirea spre ceruri, căderea și (re)căderea în haos, zvârlirea demonică, coborârea în viața sufletească (*vei coborî tu singur în viața-ți sufletească* - Povestea magului călător în stele); rotirea universului și învârtirea omului în roată (roata lui Ixion), cufundarea în visare și scufundarea în apele mării și oceanului ca în niște ape lustrale, trecerea și petrecerea «ca visul unei umbre și umbra unui vis», evoluția și revoluția (a astrilor), trecerea luminii și pătrunderea înființătoare a razei; dezmărginirea titanică, mergerea în

lume (în singurătate), îndreptarea titaniană a gândurilor contra lumii (asupra principiilor ei deterministe), alergarea («pe calea vieții»), străpungerea negurilor (de către gând), umbrire (ca întindere a nopții), unduirea, vremuirea, izvorârea, înșiruirea, înmiirea, toarcerea și (re)toarcerea firului trecutului.

O dată ce intră în ordinea ființei, eul eminescian nu mai cunoaște repaosul. Noica spunea că imaginea deosebită a ființei, la un prim nivel, o dă pulsația («Tot ce este pulsează»), referindu-se anume la Eminescu: «dar poetul nostru spune: "În flecare om o lume își face încercarea", invocând pulsația ființei sociale în aceeași timp necesară și liberă, cu altă ritmică și ea. închisă într-un om, lumea încearcă să se deschidă de flecare dată, iar acolo unde nu se percepe obișnuit ritmica ființei, gândirea poetică a intuit-o. Cu fiecare închidere ce se deschide ființa își face încercarea» (Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, București, 1981, p. 215-216). Ființa a fost căutată prin imaginile statice și prin cele dinamice, mai rar însă prin cele pulsatorii. Bătăile ființei sunt peste tot ceea ce grecii denumesc prin "to einai" (faptul de a fi) sunt, după Noica, neîndeajuns pentru ființa celor ce sunt. Românescul "a fi întru" denumește tocmai "pulsația sporitoare și întemeietoare" a ființei.

Sporirea ontologică a mișcării se face nu doar prin dinamismul extraordinar al înaintării/retragerii, prin îndrumările anabazice/catabazice ale ființei spiritului care își are ritmurile lui (deosebite, după cum zice Noica, de cele ale ființei vieții). Există, la Eminescu, și mișcări ascensionale și descensive, care apar de asemena contrapunctate. Spectacolul îmbinării lor întrește, în *Memento mori*, orizonturile ontologice care au un fast baroc uluitor (asupra lor poetul abate "un imperiu de lumine", o lume de raze și scânteieri, vaste "pânzării de-azur", o "povară" de stele sau "cârduri de stele", "popoare de stele" și icoanele lor înmiite sau pune mii de oglinzi măritoare): "*Și cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră de-aur/ Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,/ Zugrăvindu-se în fundul râului celui profund,/ Cât se pare că din una și aceeași rădăcină/ Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,/ Alt rai s-adâncește mândru tnfr-al fluviului fund,*"

Paradisul nu e deloc aici un model idilic, "pastoral", gessnerian, ci reprezintă însăși plenitudinea existențială, constituită dintr-un psihism activ, bogat, ce se manifestă sub semnul identității. Totul atinge, în el, pragurile de sus: noaptea lumii este "clară, luminoasă",

având deci o luminescență diurnă, pădurile sfinte se cufundă în propriile adâncimi, munții se înalță în "albastru-adânc", în râurile "fericite se descopăr toate grațiile tănuite", argintându-se "plane ș-adânci", "murmurele împlu lumea de-un cutremur voluptuos". Respirările calde ale aerului, sclipirile stelelor ce se revelează într-o întârziere "lină", clipocitul blând al râurilor, suspinele tainice ale codrilor se adună într-o unică imagine simfonizată, cosmizată: "glasul lumii, glasul mării se-mpreună-n infinit".

O voință de existențializare imensă domină universul eminescian, reflectat printr-un sistem complex al oglinzilor în oglinzi. Oglinzilor mișcătoare ale apelor li se adaugă oglinzile aerului ("*E aerul pătruns de mari oglinzi*"), oglinzile visului ("*O, de ar sta mereu/ Să oglindez într-însul adânc sufletul meu*").

Oglinzile eminesciene captează reflexele variate ale unei lumini psihizate, care poate fi semnul voinței de cunoaștere, al dorinței erotice ("*Și din oglinda luminiș/ Pe trupu-i se revarsă*" - Luceafărul), al hierofaniei "sâmburelui lumii" sau al răsfârngerii durerii ("*Pe-oglinzi de manmuri negre un negru nimizez/ A faclelor lucie răzbind prin pânza fină,/ Răsfrâng o dureroasă lumină din lumină* - Strigoii), revelare narcisică a ființei ("*Din oglindă ea nu vede/ Decât vecinic chipul ei*" - Miron și frumoasa fără corp) sau substanță originară ("lumina dintâi"). Eternitatea însăși se reflectă în oglindă, tot narcisic, uimindu-se de propria frumusețe: *Apoi se limpezi oglinda și, eternitate din <...> se uită la ea însăși... și se miră de frumusețea ei* - Avatarii faraonului Tla).

Eminescu nu răstoarnă în mod direct cerul (eternitatea) pe suprafețele "mișcătoarelor oglinzi" ale apei sau aerului, ci îl (o) trece printr-un sistem interpus de reflexe care purifică icoana lui (ei), obținând ceea ce Gaston Bachelard denumea în cazul lui Edgar Poe, o imagine absolută a universului ("...Dacă citim anumite poeme, anumite povestiri, ni se pare că reflexul este mai real decât realul, pentru că este mai pur. Așa cum viața este un vis într-un vis, universul este un reflex într-un reflex; universul este o imagine absolută" - Gaston Bachelard, *Apa și visele*, București, 1993, p. 57).

Reflexul creează o lume în lume care se dezvăluie într-o puritate desăvârșită, luminoasă prin care ființa apare ferm în prezență.

Eminescu își derivă mitopoetica mișcării din tratatele de specialitate ale fizicienilor Clausius și Mayer, precum și din filosofia

românului Vasile Conta, glosând metaforic în marginile însemnărilor rezumative.

Mișcarea, pe care altădată o vedem ca o mișcare a unui sâmbure al lumii "totdeauna aici", constituie un principiu fundamental al existenței umane și al existenței universului, fenomenele acestuia apărând "în perpetuă curgere și circulațiune". "O singură mișcare există în Univers", notează el la un moment dat, specificând că mișcarea lumii mari reflectată în cea mai mică nu este decât fracturarea unei mișcări infinite în senzațiunile unui ochi, al unei urechi.

Evident că poetul nostru își schopenhauerizează însemnările, relaționând mișcările mecanice cu cele ale voinței din om, cu "seria infinită de acte de voințiune pozitive și negative de da sau nu": "E foarte drept că ceea ce în mecanică e direcție a corpului pus în mișcare, e în om voința" (Mihai Eminescu, Opere, vol. XV, București, 1993, p. 327). Actul volitiv, întotdeauna dramatic, dureros, devine plăcut atunci când trece prin "sita cugetării", rarificându-se și onduiându-se în artă (în muzică, în vis, armonie). Mișcarea aduce revelarea lui Dumnezeu, prin care obținem epifania luminii, adică a ființei: "... numai trebuie să vă mișcați, fiecare mișcare în jurul ei, pentru că Dumnezeu e mișcarea, numai trebuie să luminați Fiecare în înțelesul lui pentru că Dumnezeu e lumină". Identicul hyperionice se dezvăluie anume datorită intenselor lumini demiurgice. Pulsațiunea, care e spre dezvoltare, spre ființă și spre repaos, neființă, după cum va spune în altă însemnare, aduce certitudinea clară a raportului omosemic a fi sau a fi mișcat, mișcarea începând ființa și fiind temeiul ei: "Dacă a fi și a fi mișcat - existență și movi sunt identici de a fi ca Ding an sich e mișcare; grade și feluri de mișcare - linie dreaptă, linie rotatorie, linie ondulantă" (ibidem, p. 295).

Punctul cel mai atractiv pentru poet este des-cumpănirea ființei în mișcare, intrarea aparentă în zona urcării/căderii, a vălurării, căci linia dreaptă nu e caracterizantă pentru cugetare, ci numai cea ondulantă Unda e forma universală de mișcare a ideii, valurile, valurile, topos fundamental eminescian, fiind proiecția mitopoetică a balansării tereziilor punctului de gravitație: "Cum s-a mișca punctul de gravitație al unei în jos, punctul celălalt din cealaltă terezie oarecum se suie în sus, cel următor în jos ș.a. în infinit. Valuri, valuri" (Ibidem, p. 302).

Ființa umană este înscrisă în univers, conceput ca mare text existențial genera! printr-o mișcare intercalată, parantetică;

"Oganismele, mașini intercalate în linia directă a mișcărilor mari ale universului paranteze într-un text general" (ibidem, p. 337).

Intuiția eminesciană merge sigur, în aceste însemnări, spre tranzitivitate, spre un între lămuritor și revelator care se transformă într-un întru. Poetul caută ca și cum un temei al mijlocului, al cumpenei, în care des-cumpănirea și cumpănirea se întregesc, se completează; în acest moment tranzitiv și liniștit-contradictoriu ființa se în-temeiază nu într-un finit sau într-un infinit, ci într-un transfinit, deci într-un permanent dincolo de finit și neajuns în infinit. Sunt momentele de trecere suspendată, oprite în sens bergsonian, "cumpănite".

Or, pe Eminescu îl atrage tabloul fizic și mitopoetic al întregului proces de actualizare și potențializare energetică, pe care și-l reprezintă în manuscrisul 2255 prin lanțul grafic dinamic arc-cumpănă-cerc-boltă. Ce ascunde această ciudată reprezentare emblematică eminesciană? Mișcarea cu toată logica ei contradictorială de tip Iupascian. Arcul înseamnă potențialitate pură încapsulată, punct genetic și energetic prim. Mișcarea are aici forma enunțului, de care trebuie luat act: ea este oprită, dar nu în stare de repaos absolut, ci în stare de tensiune reținută.

Cumpăna semnifică momentul de actualizare a energiei, dar tot ca act, care anunță doar posibilitatea - o posibilitate reală - a mișcării.

Cercul semnifică declanșarea, circularitatea (ondolațiunea) și "încheierea" mișcării care, bineînțeles nu se încheie, căci cercul presupune o reluare, o actualizare dialectică a motricității. Or, ca așa ceva să se întâmple, e nevoie de o provocare nouă a mișcării care determină a firească re-începere sub formă de semicerc (boltă), capabilă să dinamizeze celălalt cerc și să-l integreze, să-l intercaleze din nou - în textul general al mișcării - în Întregul (Cercul) acesteia.

O asemenea rațiune pură, kantiană, a mișcării eminesciene ne trimite la tulburătoare revelații mitopoetice: la începutul lumii și ia primul punct, cel dintâi și singur ("mult mai mic ca boaba spumei"), înființator de univers; la arcurile mărețe uranice, gata să săgeteze cu raze imensitatea cosmică: "*Cu-ncetu-nserează și stele izvorăsc/ Pe-a cerului arcuri mărețe*" (Eco); la uriașa roată a istoriei din Memento mori; la comunicarea/in-comunicarea "cercului strâmt" și a macrocercului universului, întâlnite (ca semicercuri ce se potențează reciproc) în transfinitatea gândului poetului, căci există la el un cer

adânc nemărginit și un cer al cugetării, intimizat, apropiat, adevărată cumpănă între contingent și transcendent și care se constituie ca un semicerc în Marele cerc general; la cumpăna gândirii surprinsă între viață și moarte din Se bate miezul nopții, căreia nu întâmplător Maiorescu i-a pregătit poziția din mijloc (de cumpănă!) în ansamblul poeziei eminesciene; și bineînțeles la principiile de bază ale universului eminescian: mișcarea ca act volițional, undoierea sau vălurarea.

Ștefan Lupașcu vorbea de principiul antagonismului ca despre principiul fundamental al logicii oricărei energii care nu poate fi statică prin ea însăși (cum s-ar putea atunci întâmpla ceva în univers?). Dinamismul implică în mod obligatoriu trecerea de la o anumită stare potențială la actualizare: "dacă un dinamism oarecare poate rămâne în stare potențială, ca stare antecedentă celei de actualizare, este pentru că ceva îl menține așa; or acest ceva nu poate fi el însuși decât un dinamism în stare de actualizare antagonistă, întrucât trebuie, la rândul lui, să se poată potențializa pentru a permite potențializarea celuilalt" (Ștefan Lupașcu, Logica dinamică a contradictoriului. București, 1982, p. 27).

Același principiu al contradictoriului lucrează în sistemul psihic, unde subiectul și obiectul își estompează raporturile de exteriorizare reciprocă pentru a intra într-o interioritate nuanțatoare. Imaginea nu se naște în cadrul influxului nervos, ci este produsul pur al psihismului, născându-se datorită unui proces de inhibare, de liniștire, de oprire a motricității. Ca imaginea să se realizeze, ca melancolia să se facă vers, "trebuie oprită percepția, ca și motricitatea, inhibate în liniștea meditației, care este un fel de somn, influxurile aferente și eferente, acestea cantonându-se în scriitură, motricitatea verbală, picturală, mnemică respingând orice altă aferență sau eferență" (Ibidem, p. 305).

Imaginea eminesciană cu uriașa ei forță de iradiere se naște la blagiana cumpănă a apelor, la cumpăna dinamismelor, unde surprinde - în textul general al timpului și temporalității clipa cea repede ce i se dă potențial ființei actualizatoare.

EMINESCU, POET TRAGIC

S-a zis că poetul nu are decât menirea să viseze și să interpreteze tâlcul viselor. El ar fi prin definiție omul care visează. Faptul că i se cere să fie și vizionar îi prelungește doar organic calitatea de visător.

Visând, el vede realitatea în "icoane" mai dulci, în imagini frumoase, sclipitoare sau chiar fantastice care atenuează tristețea, sentimentul că totul este trecător și supus legilor, destinului. Oricum, așa cum spune Nietzsche, această "divină" comedie a Vieții cu tot infernul ei nu apare în ochii lui doar ca un joc de umbre: el însuși este actor al scenei lumii, trăiește și suferă pe ea. Fiorul tragismului se strecoară în însăși senzația iluzoriului. Vrând-nevrând poetul descoperă cu neliniște interioară, neliniște de natură metafizică, acel nod al contradictoriului din lucruri, care este anume *nodul tragic*.

Eminescu trăiește deosebit de adânc descoperirea acestei rațiuni ultime a lumii, proiectând motivul vieții ca vis într-o viziune intens colorată ontologic: "Că vis al morții-eterne e viața lumii întregi". Sunt foarte dese, la poetul nostru, asemenea pătrunderi până la "sâmburul lumii", în care sălășluiește contradictoriul, adică până acolo unde ființarea este adunată într-un singur ghem de contrarii care se provoacă și se tensionează reciproc. Ele se constituie într-un principiu structurant al universului său.

Omul eminescian este prin excelență un om tragic.

Or, tragismul nu este decât conștiința existenței unei ordini universale sub semnul destinului și al limitelor care se pun în calea realizării de sine a omului. În fața acestuia, care depune eforturi disperate de cunoaștere, lumea își închide sensurile, le încifrează, le codifică. La Eminescu, lumea ia, astfel, formă de "carte tristă și ncâlcită". Cel ce se apleacă asupra foilor ei obscure mai mult o încifrează decât o descifrează. Astfel, între poet și lume se cascadează o mare prăpastie, căci imaginea ei ultimă e căutată cu un vitalism fervent, cu o adevărată sete de Absolut.

Există, bineînțeles, o vocație tragică, secondată și de o dăruire de sine consumului sufletesc continuu, ce traduce antinomicul într-o oglindire narcisic-ataractică în străfundurile ființei, în chiar limitele ei.

Impactul dintre valoare și non-valoare, dintre sensul des-cifrat și sensul

în-cifrat se proiectează, paradoxal, în sentimentul unei libertăți a spiritului ce se înfruntă cu aceste limite: "Cine își riscă conștient viața trăiește o libertate unică" (Karl Jaspers).

Înainte de a obține libertatea, Narcisul eminescian se oglindește pe sine sub semnul tragismului, șinele pe care-l descoperă aflându-se mereu la marginile abisale ale ființei. Acolo "totul este problem", cum am spune cu o vorbă eminesciană.

Sfășierea tragică are loc mereu într-un câmp axiologic, intensificând progresiv sentimentul valorilor ce primesc replica non-valorilor.

Omul tragic este *omul de excepție*, este firea superioară care trăiește la limită problematicul, antinomicul ce-i întind cursa irezoîvabilului.

Omul de excepție este ia Eminescu, chiar geniul, "mergătorul de deasupra lumii".

Tragismul este intensificat de descoperirea terorii timpului, care instaurează fiorul rece al neființei. "Căci Moartea este timp, este Timpul. Și această viziune își va reflecta umbra asupra spiritului lui Eminescu și a poeziei sale", precizează Rosa del Conte. Timpul va actualiza în conștiința poetică factorul *devenire*, generator de neliniști și melancolii între "clipa cea repede ce ni s-a dat" și veșnicia ca durată infinită. Timpul cosmic, cel în care trăiește "nemuritor și rece" Hyperion, provoacă și stimulează progresiv drama existențială a lui Eminescu, producând un flux elegiac devastator, pe care criticul cubanez Salvator Bueno îl crede de o forță inegalabilă în context european.

Schema impusă de tradiția-, conform căreia Eminescu ar fi "un pesimist", este sfărâmată de însăși prezența acestui *om tragic* în poezia eminesciană. "Artistul tragic nu e pesimist, el spune *da* la tot ce e problematic și teribil,." Este precizarea prețioasă a lui Nietzsche care ne ajută să înțelegem mai bine adevărata esență a viziunii autorului *Luceafărului* asupra lumii.

Perspectiva zilei de azi» absolută de schemele vechii mentalități, ne oferă imaginea omului eminescian care nu se cufundă într-un întuneric al neștiinței, străluminat numai de anumite dezvăluiri gnostice și - cu atât mai mult - contopindu-se mistic cu nirvana budhistă (în care sfârșește renașterea inițiativă): e omul tragic mereu depășind limitele, mereu distanțat de "cercul strâmt" și proiectat în infinit. El susține un dialog discontinuu cu Absolutul. Iar principalul obstacol ontologic care este timpul îl va trece prin regăsirea timpului original.

sacral, organic, recuperat din spațiul sacru, îl va ajuta să trăiască continuu un timp atemporal, timpul hyperionic. Accentul eroic, surprins de Rosa del Conte, întregeste imaginea omului tragic eminescian, care este al închiderilor ce se deschid, al unei porniri ascensionale care niciodată nu este curmată; căci se reia la infinit.

Când se manifestă mai puternic "nodul tragic" eminescian: în perioada tinereții când, după credința Ioanei Em. Petrescu, îmbrățișează modelul cosmologic platonician instaurator de armonie, de un univers sferic stăpânit de "junele de foc" sau de bard; la etapa accentuat "pesimistă" și "schopenhaueriană" sau în cea de-a treia perioadă în care sub influența modelului kantian universul este văzut ca un mecanism? Aceasta din urmă ar fi marcată anume de cea mai intensă notă tragică.

Credem că viziunile eminesciene sunt constant tragice, drama existențială fiind intens trăită de poet, într-un câmp transcendental constituit sub semnul contradictoriului, încă din caietele începuturilor denumite *Marta și Elena*.

Întreaga creație eminesciană proiectează o unică viziune, *sub specie totius mundi*, susținută de o *insațietate a absolutului*, pe care limitele (și conștiința existenței lor ca atare) n-o prejudiciază prin nimic. Tragicul alimentează acest irezistibil din ființa eminesciană neîngrădit de pragurile existențiale descoperite din începuturi: "toate-s nimica", "ca prăzi trecătoare a morții eterne", "Și multe dureri-s, puține plăceri", "decât un vis searbăd mai bine nimic", iată șirul sentințelor din *Morhua est*.

"Nu se va înțelege niciodată poezia eminesciană dacă nu i se va surprinde accentul *eroic* care a fost tot mai îndepărtat de convulsivul titanism romantic - de răzvrătirea satanică" (*Eminescu sau despre absolut*, Chuj 1939, p. 132).

E un accent departe atât de eroismul pasiv budhist cât și de egoismul activ al titanismului romantic de esență byroniană sau hugoliană: e accentul eroic al omului tragic ce se proiectează mereu în Absolut.

Eminescu va vorbi adesea despre un șir fenomenologic, despre o ordine parcă dianainte determinată, despre un *theātrum mundi* de mișcări automatizate sub semnul umbrelor iluziei, ale trecătorului și zădărniceii (este binecunoscuta imagine din *Glossă*). Dar nicicând aventura lui ascensională nu slăbește din intensitate. Nodul tragic nu

este, ia Eminescu, o abstracție, ci focar de trăire pasională sub semnul unei continuități nedezmățite a ascensiunii spre infinit.

Omul tragic eminescian este - dincolo de accentul eroic ascensional - omul deplin care adună în "nodul tragic" al ființei sale și neliniștea metafizică modernă și ataraxia stoică și nepăsarea buddhistă și modelele arhetipale descoperite în inconștientul colectiv al ființei sale (el se identifica adesea cu Decebal, cu Ștefan cel Mare, cu Zalmoxis concepându-și o aură sacrală de "tânăr voievod").

Regăsim, în spectacolul existențial eminescian, aventurile zeului hegelian care, contopindu-se cu propria creație, obiectivându-se, se resimte negat. Este o lege dură a destinului care nu-i cruță nici pe zei nici pe oameni; legea necesității revelării de sine prin negativitate, prin Altul. Fără lumea care neagă zeul (și omul, evident) este inconștient, iar conștiința prezenței acestuia îl alienează. Astfel se impune ceea ce Hegel denumea "puterea imensă a negativului" care este de fapt energia gândirii, a Eului pur.

De ce spune Eminescu despre moarte atât de paradoxal la prima vedere, că "tu trăiești, *nu noi*?" Fiindcă negativul este izvorul vieții, care o alimentează abundent, peste "malurile" ființei. Negativul e cel care sparge energetic "cercul închis în sine" al cotidianului mărunț ce stârnește replica lui Hyperion. Moartea, ca realitate supremă, pune acum stăpânire definitivă pe spirit. Identificând în sine puterea nemai-pomenită exercitată de negativ, acesta intră în timp. Or, timpul este chiar soarta și necesitatea spiritului încă neîmplinit în sine și terorizat de imperativele conștiinței-de-sine a se realiza în câmpul conștiinței. Drama căderii în istorie e drama Daciei lui Eminescu, a eului său dacic.

Spiritul, ca să mențină în sine ceea ce e mort, trebuie să consume forțele cele mai mari: "Dar nu viața care se sfârșește de moarte și care se prezervă pură față de distrugere, ci aceea care suportă moarte și se păstrează în ea viața spiritului. Spiritul își câștigă adevărul său numai întrucât el se regăsește în ruperea absolută. Această putere el nu este ca fiind pozitivul care își întoarce privirea de la negativ, ca atunci când spunem despre ceva: "acesta nu e nimic, sau e fals" și cu asta gata, trecem la altceva; dar el este această putere numai întrucât privește negativul în față, întrucât zăbovește în el. - Această zăbovire este puterea magică care transformă negativul în ființă" (*Fenomenologia spiritului*, București, 1965, p. 25).

Eminescu nu doar zăbovește în negativ, ci se instaurează în el, vorbind de acolo, ca de pe un tărâm ce are dreptul legitim la existență. O tragedie adevărată este cea care legitimează totul deci toate foițele care se înfruntă, spune Camus în *Caietele* sale.

Se pare că poetul nostru dă mai multă legitimitate negativului, proiecțiile viziunilor sale venind din perspectiva fascinantă a acestuia. Prin instaurarea temeinică (și nu numai zăvorâre) "puterea imensă a negativului invadează și cotopește gândirea lui...

Cu toate acestea, "nodul tragic" eminescian a părut unora atenuat, adică impur, neclasic. Prin faptul că nu este un poet al neantului schopenhauerian, al absolutului care-l izgonește pe primul, Sergiu Al. George crede că nu se poate concepe o apropiere între Eminescu și existențialism: "Grație dialecticii simbolice, sentimentul tragic al lumii este profund atenuat, trecând în domeniul aparențelor, tragicul nu se poate desfășura în toată amploarea sa decât când s-a pierdut dimensiunea simbolică a actelor și a existenței" (*Arhaic și universal*, București, 1981, p. 275). Ar fi vorba chiar de o pierdere a accentului absolut negativ în momentul în care lumea devine simbolul unei mentalități absolute, limanul oricărei suferințe.

Evident, Eminescu corectează *avant la lettre* existențialismul sau unele existențialisme, ca să zicem așa: la el, bunăoară spre deosebire de Sartre, omul nu e omul viitorului, ci omul trecutului. Existența nu precede esența (ci coexistă în simultaneitate), iar voința este mai mult decât disperarea. De asemenea eul eminescian nu este liber de ordinea divină: în ipostaza sa de Narcis, de bard sau de tânăr voievod, el este ca Dumnezeu, sfârșind a fi, în ipostaza sa de Hyperion, *întru* Dumnezeu. Eminescu este, așadar, un existențialist naiv, nesofisticat.

Unicitatea lui Eminescu, ca poet al ființei, este că accentul negativ nu scade din intensitate, fiind și mai puternic în limanurile ataraxiei. Or, chiar acolo, el strigă disperat: "Pe mine mie redă-mă!" Or, chiar descoperind fascinația negativului, Neființa adică, el întrevede, dincolo de "icoana vie" a Morții, răsărirea și apusul vieții, zvâcnirile de aripi ale păsării Phoenix: "Căci eterne sunt ale lumii toate:/ De se nasc, mor tot pieritoare forme/ Dar cu toatele au înlăuntru viața/ Păsării Phoenix".

Omul tragic eminescian depășește fixitatea spiritului grec, mobilitatea celui german, nepăsarea eliberatoare a spiritului indian: el adaugă creștinismului cosmic liniștit al păstorului *Mioriței* agitația zeiască a Meșterului Manole de a depăși "cercui strâmt" prin creație și

jertfire. Hyperion e imolat chiar în Cosmos, luându-i-se oglinda Celuilalt pământesc. Omului tragic i se răpește posibilitatea de a se reflecta într-un altul. Oglinda îi este suprimată, cum spunea Camus, el rămâne *cu adevărat* singur.

Între eul eminescian și alteritatea sa este o disonanță care, heideggerian vorbind, este distanța dintre prezența și absența în sfera logosului. Contrariile nu mai pot fi readunate într-o unitate.

Nodul tragic eminescian este unul absolut.

Semnificative sunt, în proiectul de dramă *Mira*, sentimentul cheltuirii puterii și nuntirii cu moartea lui Ștefan cel Mare, vrerea de distanțare completă de eul pământean și de cufundare "în alt eu, altă ființă - alt corp". Disoluția existențială a eului eminescian e totală în fața "puterii imense a negativului" și chiar a liniștitorului pact cu Absolutul.

Omul tragic eminescian este, în definitiv, sfâșiatul necondiționat, Narcisul fără oglindă și fără proiectare în Celălalt, în Eco.

Drama existențială a poetului nostru are loc în câmpul valorilor, căci așa cum preciza Max Scheler, tragicul se mișcă în sfera raporturilor de valori, nu în sisteme mecanice: numai acolo unde există înaltul și josnicul, nobilul și comunul, putem întâlni ceva în genul întâmplărilor tragice.

Eminescu este în acest sens un poet de natură axiologică: valoricul (sacralul) este adevăratul *axis mundi*, principiu suprem de organizare ierarhică a lumii. S-ar putea spune tautologic că numai valorile valorizează existentul, îi dau realitate și sens.

Asemenea proiectări semnificante au loc dincolo de "șirul orb al vremii și-a lucrurilor lumii", dincolo de "oarba întâmplare fără-nțele și țintă", care par a fi călăuză timpului.

Aceeași ascensionalitate valorică o asigură Eminescu - dincolo de "cercul strâmt" al pasiunilor terestre - în dragoste. "Farmecul sfânt" care străbate ființa, fondul "păgân" lăsat de "părinții din părinți" dă expresie Cerului iubirii, mereu înalt și nobil și ferit de comun și josnic, ferit bineînțele și de moartea care se infiltrează organic în "nodul tragic" atât de complex al dragostei-dor.

E în acest sentiment, ca și în toate pasiunile ascensionale eminesciene, întreg spectacolul (heideggerian) al ființei, în care voința (frica) de ceva determinant trece, așa cum observa Noica, în Voință (frică) de nimic determinat. Omul tragic eminescian trăiește din plin această trecere dialectică.

EMINESCU, NIETZSCHE ȘI OMUL TRAGIC

Eminescu, poetul care a fost crezut un pesimist incurabil, un "schopenhauerian" programatic, are însă tăria neslăbită de a privi Gorgonele în față. Nu le evită nici pe o clipă; dimpotrivă le atacă, le adresează "o herghelie" de întrebări care se întorc înapoi spre ființa lui interogativă cu ecouri surde, de sunete pierdute în neant. Și totuși este un sens în acesată sfidare a monștrilor infernali; este o existență pleneră prin problematic: "Suntem numai spre-a da viață problemei,/ S-o dezlegăm nu-i chip în univers?/ Și orice loc și orice timp, oriunde,/ Aceleași vecinice-ntrebări ascunde?" (O, înțelepciune, ai aripi de ceară!, 1879).

Poetul nu afirmă, ci doar întreabă dacă acest "numai" e o limită existențială, "gorgonică"; or, dincoace de Gorgone se dă mereu viață problemei, "vecinicele întrebări". E o viață pusă sub semnul oboselii reluării, al veșnicei întoarceri (nietzscheene), dar totuși o viață.

Privirea pesimistului, sleită din cauza conștientizării absurdității actului însuși al privitului, se încețoșează și ochii scrutători cad în jos, spre pământul arid sau se ridică visători - în căutarea mântuirii - spre cer.

Nu este cazul privirii eminesciene mereu întrebătoare.

Raportarea atentă la Nietzsche ne aduce în fața noastră, azi, un alt om eminescian decât cel consacrat de tradiția exegetică: omul tragic. Chiar dacă admitem un schopenhauerism de fond sau de sensibilitate, punerea în ecuație comparativă a lui Eminescu și filosofului voinței se cade neapărat să-l angajeze, în calitate de mijlocitor al adevărului deplin, pe Nietzsche.

Fiindcă ce înseamnă a pune întrebări, a "da viață problemei", la autorul lui Așa grăit-a Zaratuștra?

Regăsim, cu surprindere, o parabolă relevantă între dialogul nietzscheean dintre Dionisos și Apollo și dialogul eminescian dintre Cătălina și Hyperion, dintre - adică - dionisiaca fată pământească și

apolinicul fiu al cerurilor, care emblematizează voința oarbă de a trăi și contemplarea rece, senină, de supraom, dacă vreți.

În mai multe rânduri Nietzsche afirmă că tragedia antică este o dovadă a faptului că grecii nu erau pesimiști și că "Schopenhauer s-a înșelat aici, așa cum s-a înșelat în toate".

Chiar dacă suntem deconcertați când dăm de categoricul "în toate", argumentul tragicului nepesimist pare absolut plauzibil, întărit și de aserțiunea că tragedia, viziunea tragică asupra lumii este dominată de "voința conștientă de viață la individ" și că tragicul contrazice renunțarea la viață, principiul mai multor religii. "Schopenhauerianul Nietzsche impune o concepție total "neschopenhaueriană" asupra voinței care "în nemăsurata ei sete de existență infinită afirmă, în chipul cel mai viguros, tot ce garantează durata existenței". Vorbind despre epoca pregătirii Nașterii tragediei, C. I. Gulian constată anu-me antischopenhauerianismul esențial al lui Nietzsche; în notele pre-gătitoare la pomenita carte se dă o definiție existențială a tragediei ca "leac natural" și stimulent al voinței de a trăi, pesimismul fiind considerat "practic și nelogic": "Faptul că noțiunea de suferință" (Leiden) apare atât de frecvent în Nașterea tragediei nu trebuie să ne înșele: chiar dacă preia noțiunea de la Schopenhauer, Nietzsche îi dă cu totul alt sens, un sens contrar doctrinei sau soluției "meșterului" său: suferința nu este un rău, ea este doar o latură dialectică a vieții; acceptarea acestei împletiri, a "disonanței", Nietzsche o vede încă din micul eseu despre nașterea "gândului tragic", în care intuiește perfect ceea ce va dezvălui mai târziu istoria religiilor în Grecia antică: la origini, mitul dionisiac este legat de "impulsul primăverii", este un "mister", adică învățătură ezoterică despre sferința prin care trebuie să treacă zeul simbolizând renașterea naturii, bucuria de viață. În extazul dionisiac, ca și în beția pricinuită de narcotice... "este frânt principiul individuației, ceea ce-i subiectiv dispare în fața forței... general-umanului, ba chiar a general-naturalului" (C. I. Gulian, Nietzsche, București, 1994, p. 53).

Prin cântec și dans omul se transferă într-o ordine mai înaltă sau chiar ideală a lumii și sublimează urâtul, josnicul; prin iluzia estetică atinge chiar o "înțelepciune a suferinței", eminesciana înțelepciune tară aripi de ceară... Posedând această înțelepciune, artistul titanian (Nietzsche se referă la Eschil), este purtătorul credinței că poate plăsmui oameni sau îi poate nimici (ca pe zeii olimpieni), fapt pentru

care însă trebuie să plătească cu vecinica suferință. Bucuria creației alungă norii de pe cerul tristeții (Dacă Sofocle va cânta, în Oedip, cântecul victorios al sfântului, la Eminescu - tânărul tiatanian, corul îngerilor va intona adesea muzica de sfere.

Poetul (și Eminescu nu e o excepție) se aseamănă zeiței Demetra, invocată de Nietzsche, care, cufundată în lumea vecinicii tristeți, cunoaște din nou bucuria când i se spune ca îl poate naște (plăsmui) pe Dionisos. Principiul individuației se spulberă și atunci unitatea lumii se restabilește. Adică: asupra "întregimii vieții", la care aspiră Eminescu și poeții în genere cade raza liniștitoare a speranței.

Sălășluind nu doar în tărâmul tristeții ci și al bucuriei, Poetul crede în putința nașterii unui nou Dionisos sau a unui Pan și se dedă plăcerilor creativității și contemplării narcisice (mai e nevoie să invocăm Narcisul eminescian?), ceea ce face imposibil pesimismul. Nietzsche e tranșant în predicarea unei asemenea imposibilități: "Pesimismul în artă? - Treptat, artistul îndrăgește mijloacele pentru ele însele: acelea în care se lasă reunoscută starea de euforie: extrema finețe și splendoare a culorii, claritatea liniei, nuanța tonurilor: distincția - unde altundeva - în normalitate, distincția este absentă. Toate lucrurile deosebite, toate nuanțele, în măsura în care amintesc de potențările extreme ale forței, rezultate ale euforiei, trezesc, la rândul lor, euforia; - efectul operelor de artă este trezirea stării de creativitate, a euforiei" (Friedrich Nietzsche, Aforisme, scrisori, București, 1992, p. 97).

Este o contradicție să spui că arta e pesimistă, căci are un rol existențial, întăritor, afirmativ, binecuvântător, sacralizator. (Ea poate fi un panaceu împotriva "apusului de zeitate" și "asfințirea de idei", formulă eminescian-nietzscheeană din Memento mori). E încă o înșelare a lui Schopenhauer: "Esențialul în artă rămâne desăvârșirea existenței ei, evidențierea perfecțiunii și a plenitudinii; arta este prin esență afirmare, binecuvântare, sacralizare a existenței... Ce înseamnă o artă pesimistă? Nu o contradicție. - Ba da. - Schopenhauer se înșeală atunci când consideră că anumite opere de artă sunt în slujba pesimismului. Tragedia nu ne recomandă "resemnare"... a reprezenta lucruri îngrozitoare și problematice exprimă deja, în sine, un instinct al puterii și al măreției prezent la artiști... artistul nu se teme de tragedie... Nu există o artă pesimistă... Artă este afirmativă". (Ibidem, p. 97-98).

Întrebându-se asupra categoriilor principale ale pesimismului (pesimismul sensibilității, pesimismul "voinței de libertate", pesimismul îndoielii; pesimismul moral al lui Pascal, pesimismul metafizic al Vedantei, pesimismul social al anarhiștilor sau al lui Shelley, pesimismul compătimirii lui Tolstoi sau al lui Alfred de Vigny), Nietzsche consideră că orice exagerare este un semn de îmbolnăvire, ca și preponderența lui nu asupra lui da: "Ceea ce nu trebuie confundat aici: plăcerea de a spune nu și a nu face dintr-o enormă foiță și tensiune a afirmației - ceea ce este caracteristic tuturor oamenilor și vremurilor de bogăție și putere. De asemeni, un anume lux, precum și o formă de vitejie care se opune lucrurilor îngrozitoare; o simpatie pentru lucrurile teribile și problematice, pentru că, între altele, suntem teribili și problematici: este latura dionisiacă în voință, spirit, gust" (Ibidem, p. 82).

Dionisos este zeul care domină, dincolo de extreme și exagerări, artistul și omul. Dionisiacul e mereu în ceartă cu apolinicul. Vitalul, existențialul se opune contemplativului, seninului. Lui Socrate i se reproșează "descompunerea mitului de către conștiință", trecerea de la mit la logos. Eminescu nu și-a reprimat impulsul apolinic, adică impulsul spre știință, după cum nu și-a temperat elanurile dionisiace, puterea de creativitate mitică.

Nietzsche ne ajută să aplicăm lui Eminescu o grilă ontologică, omul eminescian fiind prin excelență un om tragic, "teribil și problematic".

Trezind starea de creativitate, el surprinde deopotrivă general-umanul (general-naturalul) și abisurile propriei ființe.

"Tot" și "Unul"

Așa cum, în "Scrisoarea III "ochiul închis afară înăuntru se deșteaptă", în toate viziunile eminesciene are loc mereu o în-chidere și des-chidere de perspective sub semnul unei mutageneze continue. Eminescu e un provocator de schimbări, de mutații și transmutații în țesătura intimă sau chiar în temeiurile lumii prinsă în ecuațiile realului și posibilului. Agenții mutageni activați sau reactivați refac din rădăcini, închipuie o altă geneză, într-o relativizare și absolutizare a dateior ei esențiale. În mod efectiv poetul lumește lumea, existențializează existența, universalizează universul. Scoasă din tiparele ei imuabile platoniciene sau din cele eleate, Lumea eminesciană este modelabilă și mutabilă: transmițându-i-se un spor de onticitate, ea poate fi, într-un spectaculos joc cvasi-demiurgic, substanțializată, fluidizată, tiranizată, htonizată, întoarsă ab origine, văzută la solstițiu, impusă în cheie escatologică la asfințit (de unde și apusul de zeități și asfințirea de idei), extinsă în ceruri înstelate, redusă la o secvență fenomenologică, luminată, întunecată, dezmărginită, închisă într-un număr, suspendată, adusă în prezent (= in praesentia), scufundată în trecut, reîntoarsă din viitor, construită în miniatură sau sub formă de piramidă cosmică, legată, des-legată, materializată, i-materializată, pusă în ecuații de felul "Nonens-Fiens-Defiens-Nonens; Ens = $E(t+s+c) = E-t-s-s$ " (ms. 2281, f. 80), proiectată în vis și posibil (E spuma de pe-o undă,/ Un vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi). raționată în noeme, în semne, în icoane și simboluri.

Însuși locul din care e privită și modelată se schimbă, pornirea spre lume, spre esențialitatea ei, spre imaginea ei proiectată poate fi avânt (o călărire în zori), contemplare și privire elementară spre cer, dar și transcendere metafizică, transgresiune, ascultarea unor voci din adâncuri, scrutare rece, hyperionică, de deasupra, difuziune de plâns demiurgic, călătorie interstelară, viziune de pe Lună, fixarea cu binoclul întors de pe alți planeteți, întoarcerea într-o sferă fără timp și loc, ca o arhetipală întoarcere a lui Krishna în cerul lui Indra, venire din centrul

lumii ("încoronat de sori"), situare la cumpenele vremii într-o eleată "neclintită limbă", întoarcere a uriașei roți a vremii, proiectare ca gând din gândul poetului.

Modelul ontologic original ar fi bucata de lut biblică, rămasă nemodificată în esență, dar foarte schimbătoare în formulele în care se îmbracă: "Pentru a-și închipui careva metaforie - lumea ar putea să iee o bucată de lut - eternă aceeași, care prin urmare nu cunoaște timp - și să-i dea cele felurite forme, când una, când alta, când așa când așa. Lutul rămâne-n orice caz același. Dacă acum mai nici că acest lut este răul, nedreptul pozitiv, se-nțelege și tot binele și toată dreptatea va consista numai în forme și nu în capriciul lor, adică în relațiunea unei față cu cealaltă" (Ms. 2285, r. 126).

Lumea eminesciană își sporește onticitatea, se lumește continuu în sens heideggerian; se proiectează într-o infinitate de semnificații existențiale prin umplerea ei cu arhei care nu sunt decât o creație, o operă mișcătoare văzută cu binoclul întors care o și fixează "departe, în fundul cugetărei unui om", ca un ceva straniu ce nu se pricepe și nici nu percepe bine. Este o obișnuință poetică (și poeticească) de a scufunda temeiul lumii într-un indeterminat în-ființator totuși, căci acolo e o zămislire, o trecere de la neființă la ființă și de la unic la unitate (cu remodelarea tuturor celor trei categorii un, un-ic, un-itate). Departele devine, prin această acțiune modelatoare, aproapele născător de existență. Vom spune, împreună cu Constantin Barbu, că Archaeus ne propune tocmai o contemplare a omului prin sine însuși (ca spectator al lumii), având prin mijlocirea acestuia intuiția "totului în tot", care devine aproapele ce se reîntoarce în intuiția eului-identice-precum sufletul însuși. "... Toată opera s-apropie vădit când ai privi în sticla (binoclului n.n.) așezată normal la ochi - ea s-apropie așa încât toată scena ți s-așază-n cap și auzi opera urlându-ți în craniul deșert, cu tot. Cum va fi arătând capul unui om care are o operă ori o dramă, cu oamenii ei, costumați, cu lumina de lampe, cu pânzările zugrăvite, cu totului tot, în capul lui... Un teatru întreg la care sufletul lui, ghemuit într-un colț al salei, e singurul spectator".

Archaeus, în călătoria sa odiseică prin lume, reprezintă ecuația om/toți, om cu coardele omenirii întregi în potență, în care "spiritul Universului se încearcă, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri!" El este, pe scară ontologică eminesciană, prezență, ființă, fundament și întruchipare a

unicului și identicului: "Pliul contemplării nemărginite și intime într-o apartenență se întemeiază ca arche - Archaeus - prezență ("tot ce este întotdeauna de față în acest moment"), ca Archaeus - ființă ("Ce este"), ca Archaeus = fundament ("același princip de viață"), ca Archaeus unic și identic ("unul și același punctum saliens care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu" (Constantin Barbu, *Eminescu - poezie și nihilism*, Constanța, 1991, p. 74).

Intuiția profundă a acestui arheal departe/aproape schimbă însăși perspectiva exegetică asupra raportului fragment/întreg în creația lui Eminescu însăși, pusă atât timp necugetat sub semnul fragmentarismului (romantic), al departajării inoperante antume/postume. Singur George Călinescu mergea, după o reconstrucție pompeiană, spre unitatea substanțială a operei eminesciene, fiind marcat însă de pecetea împărțirii universale a lui Garabet Ibrăileanu *Eminescu/încă-nu-Eminescu*.

În demersul său poetic inițial Eminescu nu merge de la parte spre Întreg; el are mereu, ca și omul transformat în spectatorul - prin propriul suflet - al arhealului într-un departe ce se apropie, viziunea Totului în unic. Poetul român nu operează cu fragmente, ci cu globalități, cu totalități în unic-ate. Un-ul, unic-ul (unicitatea) fragmentului nu surpă nici pe o clipă un-itatea lumii, în care călătoresc neostoit arheii ca principii de viață țesători de existență. Ca și din fuiorul kantian, firul se toarce mereu, fată încetare, reprezentarea lumii fiind "un ghem absolut unul și dat simultan".

Discretul și continuul eminescian nu pot fi concepuți fără o interacțiune și intercondiționare intimă. Este ceea ce se întâmplă în contextul matematicii moderne cu ipoteza lui Riemann în privința numerelor prime. Studiul acestora este legat, așa cum ne relatează Solomon Marcus în *Provocarea științei* (București, 1988), de domeniile caracteristice ale continuului, precum sunt teoria integralelor și cea a ecuațiilor diferențialelor; or, teoria numerelor prime, ca și cea generală a numerelor ține deopotrivă de o realitate matematică discretă. Matematicienii au de aface, astfel, cu situații în care "discretul apare ca o urmă a continuului, sau ca un caz particular al unui fenomen în care numai într-un univers continuu se prezintă natural și în întreaga sa complexitate" (op. citată, p. 145).

Tot astfel, situațiile poetice eminesciene sunt adânc marcate de o relaționare complexă continuu-discret (discontinuu).

Archaeus stă, în departele vag și nepriceput bine, într-un moment de repaos, așa cum Hyperion stă înghețat într-un vecinie repaos pregenetic. Este momentul lui de încetare de existență, discret. E însuși fundamentul pur al acesteia, Weltgeist-ul, "spiritul Universului" neîncercat și neîntrupat, este încă figura rece hyperionică-platoniciană (o noemă percepută doar prin rațiune!), este Universul însuși redus fenomenologic la un punct în-depărtat desprins de om care va încerca totuși o apropiere. Apropierea înseamnă i-luminare a discretului, punere a lui în contextul complexității (citește: "în fundul cugetării unui om"), declanșare a continuului.

Dacă lumea în sanscrită înseamnă mergere, Eminescu e cel care merge spre sensurile ei din domeniul discretului, fragmentului secționat fenomenologic. El își descoperă rolul de singurul spectator care însă bănuiește prezența în culisele teatrului lumii și unui regizor. Regizorul acesta e însuși Demiurgul, care zămislește teatrul pe care poetul îl vede întreg, în continuul lui de Tot.

Acest teatru eminescian ne aduce aminte de scena practicilor spirituale japoneze, care apare, după spusele lui Mircea Eliade, ca un Cosmos în miniatură (cu un pin în centru, simbol al Arborelui Cosmic). Aparent atari practici se bizuie pe discontinuitate și paradox, ținând adică de domeniul discretului. Doctrina absolutei discontinuități este fundamentală în Zen: "un Univers alcătuit din miliarde de fragmente discontinue, aparent iluzorii și ne semnificative; dar fiecare din ele e susceptibil de transfigurare și atunci se revelează drept "Tot-Unul" (Jurnal, București, 1993. p. 303).

O atare transfigurare, instantanee și paradoxală, cu caracter de epifanie, are loc în creația eminesciană, structurată de agenții mutageni ai Continuului.

Ghemul discret se răsfiră într-un continuu al trans-figurării, țesând organica un-itate a Totului și Unului.

GÂNDIREA RETROACTIVĂ (arhetipuri, prototipuri, alter-ego-uri)

Parafrazându-l pe Jung, am putea spune în chip decis că viața lui Eminescu este o poveste a autorealizării inconștientului. Eul său, intrat într-un impact tragic cu "cercul strâmt", cu facticitățile realităților diurne, își îndreaptă - tânguitor - privirea interioară spre Noaptea ființei, unde străluminează sinele adânc. Personalitatea se întrevede toată *acolo*, în impulsurile dintâi ale firii, în imaginile primare.

Abisurile Ființei se confundă, astfel, cu adâncurile inconștientului.

"Unde e vremea ceea? Unde zeii?" înseamnă mai mult decât o nostalgie a originilor, mai mult decât paseism, idealizare elementară a trecutului și chiar decât o valorificare a sacrului, ca atare. Cu o "energie sfântă" *proiectivă* poetul își redobândește adevăratul Sine ce zace în Noaptea inconștientului. Întoarcerile eminesciene în trecut sunt activ-recuperatoare, de acolo, din straturile arhaice ale ființei venind toate componentele personalității, întreagă acea totalitate a lui psyche, care este proiecția ideală a ego-ului, a eului elementar.

Eul, în drumul său retrospectiv spre Sinele întreg, își redescoperă niște vise seculare, niște alte Euri străvechi, din timpul original, având nu ciudata senzație a *alterității*, ci înălțătoarea surpriză a *identității*. Alter-ego-uri le sunt proiecțiile naturale, organice ale ego-ului. Ca în cazurile unor plante, eul eminescian își are nu doar o tulpină aeriană, ci și una subterană. *Rădăcinile sale sunt, în fond, rizomi*. Deci, acesta-i demersul ontologic eminescian fundamental: poetul își descoperă prin acțiuni de scufundare conștientă tulpina de sub pământul sufletului, rizomul inconștientului.

Cu atât mai adânc se scufundă în Noaptea Sinelui, cu atât mai multe vârste ale Eului descoperă. Noutatea sufletului, care a accedat la ființă, se dovedește a fi ceva vechi, trăit de strămoși într-un trecut imemorial sau de dacia transferați în chip dramatic dintr-un cadru natural în unul dominat de istorie.

Stejarul care își crește trunchiul aspru alimentat de propriile rădăcini "din planul vieții sale ascuns în colțu-obscur" este simbolul organicist universal la Eminescu (a se vedea în special *Andrei Mureșanu*). Inelele vârstei seculare se aranjează în albumul lui sub semnul unui șir natural "parcă dinainte determinat" (expresia e din proza etico-socială a poetului). Desenul acesta perfect concentric, ce conturează vârsta biologică, este rigid și exact numai în cazul copacului. În ființa omenească cercurile se suprapun într-un mod mult mai încâlcit și mai tainic, scoțând la iveală o etapă sau alta a vieții istorice. E, în fond, o combinație infinit de variată a elementelor de vârstă seculară care își fac îndărătnic loc în câmpul ființei. Asistăm la un proces de reactualizare ciudată a fondului nostru ancestral. Este spectacolul substituirii lucrurilor ce abia parvin la ființă prin elementele arhetipale, descrise de Jung: "Sufletele, ca și trupurile noastre, sunt compuse din elemente individuale care sunt deja prezente la predecesorii noștri. "Noutatea" în *psyche* individuală e o nesfârșit variată combinație de elemente de vârstă seculară. Suflet și trup au de aceea un caracter intens istoric și nu-și găsesc locul cuvenit în ceea ce e nou, în lucrurile care abia au parvenit la existență. Altfel spus, componentele noastre ancestrale sunt numai în parte acasă în astfel de lucruri. Suntem departe de a fi sfârșit cu Evul Mediu, antichitatea clasică, primitivitatea, cum pretind sufletele noastre moderne" (*Confruntări cu conștientul în Secolul 20*, nr. 310-312, p. 92).

Eminesciana *psyche* individuală găsește odiseea magnifică a combinării elementelor de vârstă seculară. Evul Mediu, secolul de aur al Moldovei, vremea Daciei protoistorice, timpul originar al lumii "ce gândea în basme și vorbea în poezii" sau cel al antichității senin-tragice apar și reapar în "dulci icoane" arhetipale. Sufletul poetului având aceste vârste este invadat de istorie: "Într-un cran uscat și palid ce-l acoperi cu o mână,/ Evi întregi de cugetare trăiesc pacinic împreună..." (*Memento mori*).

Este la Eminescu un Prezent viu, în înțelesul fenomenologiei, o actualizare a lui prin cufundarea în "trecutul vieții", o configurare *à rebours* a infinitului care este cu adevărat un infinit "românesc" prin folosirea prefixului "stră": stră-batere, stră-veziu, stră-fund. Anume prin aceste vocabule se realizează în toată polivalența dimensiunea eminesciană a infinitului. O impresionantă disertație filosofică desfășoară pe marginea acestui fapt Marin Tarangul, utilizând tocmai

mijloacele fenomenologice heideggeriene. Fericitul prefix românesc "stră" realizează o aruncare a privirii nu doar înlăuntrul lucrului, ci mereu dinlăuntru înăuntru, ducând privirea dincolo de temeiurile lui îndepărtate, de unde își trage originea. Stră-baterea realizează o despicătură progresivă a văzutului, prin care originea se trage permanent înapoia ei, acolo unde o absoarbe un izvor și mai adânc, mai adânc și mai incert.

Poezia eminesciană este ca și cum o fizică a infinitului cu legi și ecuații de forțe (obsesia ecuațiilor o avea în caiete), cu peisaje și energii care se înscriu într-o mișcare de nesfârșire a lumii. "Iar timpul creștie-n urma mea... mă-ntunec", exprimă acest proces al conștiinței în cadrul căruia "timpul înghite toate vârstele în afara tuturor vârstelor"; "el este ceea ce rămâne în urmă după ce totul a fost străbătut: un timp străbătut de netimp" (Marin Tarangul, *intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, București, 1992, p. 77). E o îmbinare a necuprinsului înțelesului cu cuprinsul neînțelesului ("Nențeles rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile").

Infinirea străbaterii este condiționată de un progresiv "înapoi" care vine de dincolo de lume, un "înapoi" la care nu ajungi, dar despre care știi că a fost și se menține la începuturile incerte ale lumii, un "înapoi" care străbate trecutul mult dincolo de acest trecut. El este cu adevărat "străvechi" și de necuprins. De fapt, el se află nu numai înapoia lucrurilor, ci "cuprinde totul, împrejmuește totul de jur-împrejur". E o străbatere în toate direcțiile spațiale, o direcție fiind "timp": "deci acest "înapoi" se găsește și deasupra și dedesubt și oriunde, dar mai ales în direcția spre ceea ce nu s-a petrecut încă, în direcția viitor; el stă deci și "înapoia" viitorului, ca fiind dincolo de viitor" (*Ibidem*, p. 86).

Prin această izvorâte a adâncului din adâncurile stră-fundului, infinitul gândului devine gândul infinitului, iar infinitul lumii, lumea infinitului. Poezia eminesciană face să simțim nemărginirea ca o factură vie în care se imprimă memoria tuturor lumilor, "tremurul marginilor în drumul lor spre noapte". Infinitul eminescian trebuie conceput "ca o scuturare de sine în golul unui mare adânc, ca o împlinire adâncă a unui mare gol, ca o pornire de sine către dincolo de sine, ca o pornire apărută mai înainte ca sinele să fi apărut" (*Ibidem*, p. 103).

Gândirea retroactivă este, La Eminescu, gândirea infinitului cu îmbinarea lui dialectică de pozitivitate și negativitate.

Combinatia de elemente de vârstă seculară, de care vorbește Jung, presupune, la Eminescu, dislocări mobile ale Eului. Este răspunsul prompt al *psyche-ii* individuale la provocările inconștientului. Lucrurile ancestrale vin repede acasă. De fapt nu poetul le caută, ci ele îl caută pe poet. "Noutatea" sufletului e suprimată cu de la sine putere. Ea este concepută, esențialmente, ca "vechime". "OARE viața omenirii nu te caută pe tine?", se întrebă poetul în *Memento mori*.

Eul planetar, a cărui gândire iese "dintr-a lumii lung cutremur", se întâlnește, pe aceste drumuri ale căutării Sinelui, cu eul dacic al poetului. Sufletul modern, copleșit de istorie, se lasă lesne dislocat de sufletul primitiv, fascinat de protoistorie. Acel *uomo universale* care întoarce după voie "uriașa roată a istoriei" este strămutat de un "homo dacicus", adică de omul natural. Odiseea ființei eminesciene va sfârși, însă, în proiectarea unui om atemporal, astralizat. E mergătorul de deasupra lucrurilor.

Are loc, la Eminescu, ceea ce Goethe denumea în cazul lui Faust, *entelechische Monade*, care e, în fond, o dislocare a umanului prin general-uman. Poetul nostru se proiectează, însă, în Hyperion, care e personificarea omului superior, impersonal, identificat cu geniul. Cercul, început de omul natural (dacic), se încheie dialectic cu omul cosmic, ipostaza cultă a omului mioritic, care-i de asemenea un om natural.

Hyperion este conceput ca umbră a lui Dumnezeu, după cum Arbore în drama de tinerețe *Mira* se credea o umbră a lui Ștefan cel Mare: "Trecu Ștefan cel Mare... odată l-am avut!/ S-a dus să se îngroape în trista vecinicie!/ Eu pot fi a lui umbră, pot fi a lui stafie..."

Și nu e oare Eminescu însuși "stafia" lui Decebal, Ștefan cel Mare, Alexandru cel Bun, toți contopiți în sinele lui, plăsmuit dintr-un complex de euri?

Se impune și o delimitare între modelele arhetipale și modelele prototipale, desăvârșite: pe cele dintâi le regăsește în *psyche* individuală, în Noaptea inconștientului, cele de-al doilea sunt proiecții mijlocite de cultură: Shakespeare, Miron Costin, bunăoară. Oricum și în aceste cazuri rămâne fidel gândirii retroactive care se hrănește mereu invers din timpul originar. Actul amintește de nașterea inițiativă buddhistă, care presupune moartea față de existența profană și reînvierea în libertate, beatitudine și necondiționatul *nirvanei*. Prin inițiere yoginul capătă "un nou trup" de substanță intelectuală *rupam*

manomayam desăvârșit și înzestrat cu facultăți transcendente (v. M. Eliade, *Sacrul și profanul*, București, 1992, p. 185).

Ar putea fi invocată și "hrănirea inversă", Feed-backul din sistemele cibernetice moderne care mediază un comportament orientat prin încorporare continuă a unor informații despre acțiuni anterioare. Feed-back-ul pune la dispoziție o varietate de "circuit causal", denumit și cauzalitate inelară. Se constituie, astfel, o conexiune inversă care asigură înțelegerea mai adâncă a Fenomenelor (psihologice, biologice etc.).

Gândirea eminesciană este retroactivă, profund arhetipală, "inelară", circular-cauzală; ea se hrănește cu o neobișnuită insațietate din fondul ancestral. Scufundarea în inconștient se face oriunde după principiul conexiunii inverse.

Simultaneitatea mișcării înainte-înapoi ține de o gândire mitică ce se reactualizează pe temeuri noi în conștiința modernă predispusă să se întoarcă mereu, în aventurile ei imaginare, "la lumea dintâi". Astfel, alături de proiecțiile mitopoetice pure, precum ar fi Hyperion, dăm de Kant ca prototip al bătrânului dascăl din *Scrisoarea I*, de Andrei Mureșanu conceput ca un Faust român, de regele Lear ca simbol al delirului reactualizat în subconștientul "cultural" eminescian, de Decebal, personaj semimitic ce simbolizează intrarea tragică în istorie, trecerea de la paradisiac la infern, de la narcisic la hyperionic, adică de la eul genuin la cel sfâșiat și înstrăinat și în cele din urmă redat sieși, de Vasile Alecsandri care este efigia regalității poetice, de Ștefan cel Mare, emblema a redacizării Moldovei, a redobândirii identității ființiale.

CONTINUU ȘI DISCONTINUU ("autonomia" receptării variantelor)

Întreprindere demiurgică, opera lui Eminescu se aseamănă întru totul grandioaselor fenomene de acumulare a pulberii astrale, de închegare a ei în nebuloase, apoi de organizare armonioasă sub chip de Cosmos.

E o risipă de astfel de pulbere în manuscrisele sale și asistăm, fascinați, atât la grămădirea ei în forme difuze, obscure, abia perceptibile, cât și la lămuririle de contururi planetare, la apariția tainică a supernovelor orbitoare. Spectacolul genezei - delia punctul prim, "mult mai mic ca boaba spumei" până la orânduirea clară a sistemului planetar - este axat pe o continuă frământare a materiei, care se rarefiază, se pulverizează, se reîncheagă după legi imanente. Tot ce se întâmplă și se expune văzului prin exteriorizare e, de fapt, lucrare interioară sub pecetea tainei. Ne este dat doar să contemplăm rezultatele finale, contururile lămurite, nu mișcările din adânc. "Stelele-n cer/ Deasupra mărilor/ Ard depărtărilor/ Până ce pier"...

Chiar dacă dăm de o materie inertă și din cale afară de difuză, aceasta nu înseamnă că orice semn de procesualitate genetică a dispărut; din contra, ea ascunde o facere potențială. Posibilul e în germene pretutindeni, în universul cosmic eminescian, cuvântul mișcându-se între latent și manifest, între nebuloasa primară și semnificația "planetară".

Demiurgul ține cuptoarele cerului mereu încinse, făurind din lumină, căldură și pulbere materială "planeți". Le ține în degetul lui mic, ca bătrânul dascăl (Kant) din *Scrisoarea I*.

Bineînțeles, este greu să urmărești în aceste procese cosmogonice, momentele de agregare și dezagregare, de naștere și extincție, de armonizare a haosului și de prăbușire în haos, de densificare și colaps. Ce este aci definit și indefinit, mișcare și repaos, unde-s liniile gravitaționale orânduitoare, unde-i punctul genetic prim, care sunt formele evolutive și revoluțive, când începe să se intoneze muzica de sfere?

Perpessicius pornea, în ideea de a surprinde ceva din spectacolul genezei, de la noțiunea de variantă ca formă depășită în procesul de elaborare a unui poem. "Când formele acestea depășite concurg însă la cristalizarea unui tipar încheagai autonom, înăuntrul aceluiași motiv, firește termenul "versiune" e preferabil" (*Eminesciana*, Iași, 1983, pp. 343-344). Și citează, firește, cazul celor patru elegii, pe care Maiorescu le tipărește în ediția princeps sub denumirea, devenită "clasică", *Mai am un singur dor. De-oi adormi curând, Nu voi mormânt bogat și Iar când voi fi pământ* sunt denumite respectiv "variante", "altă variantă", "altă variantă". Nu, nu sunt patru colonne ale aceluiași cântec, patru ulmi dintr-o tulpină, variante de forme depășite: ele au fost gândite de poet autonom. Totuși se poate vorbi și de variante, existente în cele peste 40 de forme intermediare, grupate în jurul fiecărei colonne, unele prezentând un tipar închegat și "autonom", iar altele fiind doar niște exerciții ritmice, niște variațiuni pe aceeași temă. ca într-o frază muzicală. Un alt exemplu citat de Perpessicius e acela al *Odei* (în *metru antic*) desprinsă cu valoarea ei autonomă definitivă dintr-un poem, denumit la origine *Odă lui Napoleon*. Urmărind modul evolutiv în care oda consacrată imperatorului devine o odă consacrată iubirii, morții, singurătății, indiferenței semețe și salvatoare, modul în care versiunea primă, cea de-a doua (ms. 2277, 24-26) se interferează pe parcurs cu o ciornă de scrisoare destinată Cleopatrei Poenaru, poetul trecând, în cea de-a treia versiune, de la persoana a doua la persoana întâi, adică de la exilul lui Napoleon la poetul exilat, de la tema vanității și fragilității gloriei la aceea - generalizată - a condiției umane, a destinului desfășurat sub semnul Păsării Phoenix, apoi la tema mântuirii prin renunțare și retragerea în sine (versiunea 2277, 44-45). Se juxtapun, până a ajunge poetul la versiunea definitivă, două fragmente distincte, se reduc anumite versuri și strofa a treia (în manuscrisul 2260, 270-271), se renunță la toate aluziile napoleoniene (coborârea în mulțime, revenirea amară pe soclul de piatră), rămânând doar steaua singurătății ca simbol sugestiv al renunțării și redării sieși, se eludează și fragmentul *Credo* (ms. 2282, 37) care conține expresiile "Maica durerilor mele și lumina nopții steaua zilei", "Tu mă dai pe mine însumi mie..." (fragmentul e denumit de Perpessicius "creion de o lectură îndoielnică, enigmatică").

Ce a făcut Eminescu, după părerea istoricului literar Alain Guillermou, în varianta finală?

A juxtapus elemente salvate de ici de colo, smulse ruinei care înghite majoritatea schițelor. O asemenea juxtapunere dă fiecăruia din fragmente o valoare nouă pe care nu o avea, firește, în ansamblul din care făcuse parte de la bun început. "E imposibil de negat că ne găsim aici în prezența unei arte foarte sigure: spontaneitatea nu lipsește, dar ea apare mai curând dintr-o neașteptată apropiere de teme tratate deja până la monotonie, decât dintr-o invenție imediată" (*Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, 1977, p. 459).

Liniile de forță gravitațională, care duc la definitivare, sunt desprinse din mai lungă versiune inițială, concentrând materia prin eliminare succesivă de contururi difuze. Astfel se realizează sinteza supremă, lăsându-se elementele esențiale spre a da naștere stelei singurătății.

Cum se încheagă alți "planeți" la Eminescu? Prin declanșarea unor procese de aferență, inferență și interferență. Simpla adăugare, organica legare și transmitere a curentului înființator de la periferie la centrul nuclear (astfel de variante inocente, cu valoare absolut paralelă, complementară, nu "autonomă", înregistrează *O călărire în zori*, *Din străinătate*), cedează locul derivării unui fragment rezumativ, sintetic din altul sau din altele, ca în cazul *Odei* (*în metru antic*) sau a unei juxtapuneri larg spațiale, la distanță, constituind procese interferențiale ce antrenează cicluri întregi. Astfel se formează "galacticele" motivice și tematice sistematice: ciclul *Scrisorilor*, ciclul *Călin* (*Călin Nebunul* varianta în proză, *Călin Nebunul* - varianta în versuri, poemul *Călin*); ciclul dacic (*Rugăciunea unui dac*, *Mai am un singur dor*, denumită într-o variantă *Dorința unui dac*, poemul dramatic *Decebal*, *Sarmis*, *Gemenii*), ciclul "veronian", *Luceafărul* ca sinteză supremă. Formele elementare de îngemănare a variantelor se preschimbă în forme complexe de relaționare structurală, contaminare, amestecare, juxtapunere și de sublimare finală în care amestecul exclude orice element impur, străin. "Planetul" are acum o individualitate distinctă. Pulberea nimerită în câmpul lui gravitațional este asimilată, densificată, prefăcută într-un întreg material. Astfel se explică existența unor "stele rătăcitoare", a unor elemente călătoare ce până la urmă se fixează, își găsesc locul în spațiu și renunță la independență pentru a se îngloba într-un întreg. Prima parte a *Scrisorii IV* încorporează blocuri de versuri din piesa *Bogdan Dragoș* și *Diamantul Nordului*, iar după ce fuzionează cele două părți, include și versuri din *Sarmis*. Dintr-un șir de

fragmente se structurează și *Scrisoarea V*, care ie topește în varianta din ms. 2282. Poemul *Mureșanu* nu se transformă nici el într-un "planet" de sine stătător, fiind contaminat cu fragmentul *Confesiune* și fragmentul *Bolnav în al meu suflet*. În 1870, organizându-și un caiet de poezii pentru publicare, Eminescu reține din *Mureșanu* doar un fragment. Poemul, publicat în 1869, sub denumirea *Andrei Mureșanu* se extinde în varianta din 1872, dar personajul principal monologhează pe tema răului universal, restrângându-se la un simbol. Dimensiunile lui de erou național, de *Faust* român, așa cum a fost proiectat inițial, dispar cu desăvârșire. "Tabloul dramatic" se risipește în trei versiuni, iar Mureșanu reîncarnat în Călugăr sub semnul zeiței Isis, identificat cu Geniul Luminii, dialoghează cu Chipul, expresie arhetipală a sufletului său. Proiectul dramatic încremenește într-o schiță lirică a meditației existențiale asupra "înjunghierii ființei pe-altarul omenirii", asupra scopului vieții, "mizeriei comune", asupra condiției omului ca "visul unei umbre și umbra unui vis", a răului etern ca sâmbure al lumii și asupra proiectării sufletului său în sufletul (chipul) iubitei ("În taină e amoru-ți... și-n vecinic întuneric/ Va rămânea ființa-mi pentru-al tău ochi himeric./ Urmează-mă în luntrea ce dusă e de lebezi/ Pe undele oceanici, ce furtunoase, repezi/ Ne-ar duce-n depărtare... N-auzi jalnic țipet?/ răsună lung din noaptea străvechiului Egipt").

Așadar, multe din operele lui Eminescu au aspect de *fragmente*, iar multe din *fragmente* obțin statut de opere definitive, "autonome": *Scrisoarea III* moldavă, *Mohamed Biruitorul*, *Cântecul lăutarului*, separată de *Ondina*, *Melancolie*, desprinsă din dialogurile piesei *Mira*, *Peste vârfuri*, derivată din tragedia *Bogdan Dragoș*, *Rugăciunea unui dac*, contaminată cu *Despărțire* ca și - mai îndepărtat - cu *Scrisoarea I*. *Rugăciunea...* făcea parte dintr-un proiect mai mare de poem dacic *Nunta lui Brigbelu*, în care zeul-om Zamolxis trebuia să apară alături de Burebista care arunca un blestem - asemenea dacului - asupra fratelui trădător Brigbelu; în fragmentele realizate Brigbelu îl trădează pe Sarmis, pe care îl ucide pentru a se căsători cu logodnica acestuia Tomiris, *Mușat și ursitorile*, contaminată cu *Miron și frumoasa fără corp* și înstrăinată de ciclul în care a fost integrată {*Mușat și codrul*, *Visele unei nopți de vară*, *Mușat în biserică*, *Mușat la domnie*, *Mușat și cititorul de zodii*, *Mușat și vitejiile de pe cale*}, *Cugetările sărmanului Dionis*, delimitată de nuvela *Sărmanul Dionis*, *Miradoniz* care, conform unui plan, trebuia să facă parte din poemul *Demonul* ("Plan: Miradoniz

întrețesută cu ideea Demonului (Weltgeist, Geist) și cu Povestea ce i-am povestit-o ei"), *Pacea pământului și Pacea pământului vine s-o ceară*, texte aferente la *Decebal*, *Terține asupra trinității*, ce face parte din proiectul cosmogonic, *Cine ești?*, versiune din corpul poemului *Apari să dai lumină și contaminată cu O, stângă-se a vieții... N-am fost la înălțime, Ca o făclie...*

Sunt opere eminesciene care au de-a dreptul înfățișare de constelații datorită puzderiei mari de variante-satelite, de versiuni ce fac corpuri cerești aparte, de texte aferente situate ca o pulbere în jurul centrului gravitațional. Cosmosul eminescian are "planeți" și stele de diferită mărime și strălucire, supernove, sisteme, pulberi și comete rătăcitoare, trei sori în loc de unul, substituit adesea cu Luna generatoare de gânduri și iluzii. Este Cosmos pur și simplu și Cosmos "profund" în accepția pe care i-o dau savanții secolului nostru ("sâmburele lumii"), Cosmos și Ortocosmos. Și este, bineînțeles, și Haos încă nesubordonat legilor armonizatoare.

Nu e cazul să punem problema distingerii tranșante între variante (versiuni) și întreg, între fragmentul-satelit cu valoare independentă, autonomă, căci asupra *fragmentansmului* eminescian poezia modernă și filozofia culturii impun azi o perspectivă înnoită.

Fragmentarismul se cere absolvit de semnificația negativă care i se atribuie în mod obișnuit; el ține de însăși psihologia modernității, de înclinarea gândirii de a cunoaște întregul prin prisma fragmentului. Marii romantici, descoperind prima mare ruptură în textura lumii, transformă reductibilitatea acesteia - prin sciziune - la fragment ca fâșie autonomă a ei ce nu comunică armonios cu alte asemenea fâșii. Neputința de a trece peste o asemenea ruptură de ordin ontologic stimulează disponibilitatea psihologică spre cuprinderea fragmentară a realului. "Multe opere ale anticilor au devenit fragmente. Multe opere ale poezilor mai noi sunt fragmente de la bun început" (Friederich Schlegel). Fragmentarismul pândește creația și procesualitatea ei intimă ca un semn rău vestitor al fatalității.

Fâșia desprinsă din țesătura lumii este o parte înstrăinată a ei, la moderni, un meteorit venit din alte sfere, după cum zice Hugo Friedrich care analizează amănunțit fenomenul. Structura însăși nu mai este un ansamblu de relații ce constituie un întreg armonizat, ci un amalgam de frânturi, așchii, liniamente trase în dezordine, sub imperiul capriciului și întâmplării. În locul Cosmosului ordonat după legi perfecte se instituie

"Haosul cu nebuloasele lui primare: dezordinea devine epifania senzorială a misterului invizibil". Desigur, acest mod de a distruge lumea, de a o fărâmița printr-o tehnică specială a inserției, a notării seci și exagerării grotești, a ridicării la spuprarealitate, a înaintării consecvente și întreruperii bruște a firului inteligibil are și ceva factice. Eul eminescian își asumă această ruptură, prilejuită de impactul cu lumea, printr-o intensificare psihologică, printr-o sporire a tensiunii existențiale. Variantele sunt expresii de o sinceritate ardentă, megieșă cu patetismul tragic, al acestei rupturi ontologice conștientizate și sensibilizate la limită: "Precum corăbii, negre mânate sunt de vânt/ Cu pânzele umflate departe de pământ,/ Cum între cer și mare trec paserile-n stol,/ Plutesc a mele gânduri pe-a sufletului gol/ Și-ntind a lor aripe spre negre depărtări.../ Tu nu treci, cum nu trece luceafărul pe mări.// Am blăstămat în haos întâiul vieții colț,/ Pe care se-nălțară a cerurilor bolți,/ El fu începătorul eternelor dureri,/ El e eternul astăzi și-a fost eternul ieri,/ Am blăstămat viața în însuși al ei miez.../ Ci tu, intrând în visu-mi, te binecuvântezi.// Din noaptea cugetări-mi, de gânduri ce gândesc,/ Pustiul se întinde, păduri îmbătrânesc./ De aspra viscolire sălbatecului cânt/ Își scutură copacii frunzișul la pământ,/ Căci sufletu-mi copil e ai viscoalelor reci.../ Tu ramură-nflorită, pe visul meu te pleci.// Mai e încă în mine ceva de amăgit?/ Au moartea ca s-o merit destul n-am suferit?/ Trecutu-mi de durere prea este uniform,/ Ca să am drept de somnul pământului s-adorm?/ N-am izbutit de mine destul a-mi bate joc,/ De mai apari în visu-mi... o rază de noroc?" (*Cine ești?*, ms. 2260, f. 243-24).

Între blestemul adresat "întâiului vieții colț" apărut în Haos și duioșia cu care-și imaginează prezența iubitei - prezență/ absență la pragul oximoronic al dulcele voluptăți a suferinței - apare efectul ataractic compensator. De aceea, prezența/absența se proiectează ca un con de lumină peste "cadru! de întuneric". Pustiul ce prefăce sufletul în "copil al viscoalelor reci" este realitatea ontologică supremă. Rămâne, în urmă, ca o oază luminoasă în neantul invadator, doar "biruitorul amor" infiltrat "în umbra durerilor lui Crist". Nu mai e nimic în lume de care să se lege iubirea poetului; ea rămâne suspendată, ca o suprarealitate amăgitoare, fantomatică, ca "iubire de veci", nu ca ceva trăit senzual în "cercul strâmt" al acestei lumi: "Dar cine ești tu oare cu ochii de mă minți,/ A căror raze lucii sunt dulci făgăduinți/ De-amor fără de margini, de drage fericiri/ Cari nu sunt în lumea această nicăieri?/ De ce

cu arătarea-ți îngreui al meu gând,/ Cu farmecul în visul vieți-mi străbătând?// De ce? E iarăși umbra iubirii cei de veci?/ Ce trece cu întregul ei farmec pe când treci,/ Căci e biruitorul amor atât de trist/ Ce-ar lumina în umbra durerilor lui Crist,/ Oriunde fug a tale priviri tot mă ajung;/ Din cadrul de-ntuneric nu pot să te alung". Blestemul și adorarea, unite contrapunctic, doar densifică "cadrul de-ntuneric", îl configurează sugestiv ca pe o limită existențială, ca pe un "pustiu", ca pe o transă permanentă din care eul nu mai poate ieși. Alungarea fantomei iubitei ar slăbi farmecul neantizator al "cadrului de-ntuneric".

Atunci când această fantomă lipsește, eul eminescian este față în față cu abisul ontologic, și distanța dintre ipostaza inițială, narcisică generează "un cadru de-ntuneric" identificat deplin cu Neantul. Aici nu mai este Cosmos, ci numai Haos. Nebuloasele trăirii nu mai anunță vreo intenție armonizatoare, vreun sens organizator, ci numai dezagregare, dezarmonizare. E cazul fragmentelor din *Decebal*, unde eul regelui dac se proiectează ca o umbră albă în oglinda de metal și alunecă prăpăstios în Haosul interogației: "Ce suntem noi, ce este astă viață,/ Pe ce se-nșiră ziua d-ieri cu azi,/ Cum ne cunoaștem [de] aceiași?/ Ce leagă fapt de fapt și zi de zi,/ Când ne schimbăm, când orișicare clipă/ E-același nume pentru un alt om?.../ Vis-unei umbre, umbra unui vis -/ Om! Care e ființa ta?... Ce face/ Ca tu să fii.../ Ce face/ Ca tu să fii... Ce face să nu te risipești/ În propriile-ți fapte și gândiri?" (ms. 2287, 48 v).

Variantele, versiunile, textele aferente sunt adesea, la Eminescu, blocuri interrogative la limita disperării, semn că dialogul cu Absolutul se traduce, firește, în absolutul interogației.

Întrebarea fragmentează discursul prin excelență, așterne peste tot semnul incertitudinii, lasă să se infiltreze cât mai mult mister existențial ce se îngroașă hiperbolic și obține contururi de "cadru de-ntuneric". Dialogul dintre Întuneric și Poet, început într-un poem cu același titlu din 1869, este un dialog eminamente ființial.

Fragmentele eminesciene, privite sub aspect fenomenologic, sunt goluri pline, adică faze intermediare în care tensiunea existențială nu scade; din contra, fiind puternică în continuare și întâmpinând rezistența mică a cuvintelor, ea generează scurt-circuite ale limbajului, ce se sincronizează, în fond, cu asintaxismul modernilor: juxtapuneri automate, suspensii, avalanșe de interogații sacadate, organizarea contrapunctică a motivelor. Sunt procedee ce operează spărtura necesară invadării Absolutului, Neantului. El are, la Eminescu,

înfățișare fie de întuneric, fie de spațiu alb și glacial, fie de pustiu al cerului ce rămâne după plecarea stolurilor de păsări călătoare, fie de pustiu al sufletului însuși, fie de ordine cosmică sub semnul determinismului orb, care nu-i altceva decât spațiul plânsului închis în sine al lui Demiurgos.

George Uscătescu vorbea despre plinătatea ontologică a operei lui Eminescu, care ar exclude orice suspiciune asupra valorii variantelor. În sensul metaforic de care am amintit am putea spune că între "planeții" eminescieni nu există vis, ci materie rarefiată, nebuloasă încă, dar gata întotdeauna să formeze corpuri cerești.

Arta lui Eminescu se bazează pe "o misterioasă certitudine" în posibilitățile limbii române. Poetica sa se naște dintr-o plinătate ontologică, ce nu evită golurile, incertitudinile, căutarea formulei alambicate, *alchimice*. În lumina acestei laborozități Uscătescu repune problema depășirii vechilor impietări criteriologi ce ale lui Maiorescu și Dragomirescu. Deși este rezervat față de entuziaștii studioși străini, care își sprijină lucrările pe "variante" care nu reprezintă plenitudinea vechilor antologii, G. Uscătescu admite totuși că putem să căutăm formula superioară într-o variantă. Și nu în forma definitivă: "Una este "geneza" și "istoria" procesului creator al poeziei lui Eminescu în lupta-i de titan de a obține forme poetice valabile pentru eternitatea Verbului românesc și alta este chestiunea formulei superioare izbutite, pe care însăși sensibilitatea noastră expresivă o preferă și o alege fără ezitări, fie când e vorba, în rare prilejuri, de o "variantă" poate nu cea din urmă în cronologie" (*Nou itinerar*, Madrid, 1968, p. 13).

Mai precaut, George Călinescu propunea metodic conjugarea celor două căi posibile: raportarea operei antume la proiectele manuscrise și urmărirea peste tot în una și în altele a firului tematologic de a reface arhitectura ipotetică a operei.

Nu ne rămâne decât pornind de la anumite filoane tematologice și îndrumându-ne după comandamentele propriei intuiții, să facem "restaurația pompeiană", reconstrucție ipotetică în spirit eminescian original. Întreprindere, fără doar și poate, riscantă, convențională, pândită de alunecări subiectiviste. Oricum, trebuie să dăm ascultare probabilului, categorie care a salvat de atâtea ori gândirea secolului al XX-lea, strămutând-o dramatic de pe fâgașele tradiției.

Firește, oricare din "fragmentele unui geniu împiedicat de a pune în valoare imensele sale posibilități" (Nicolae Iorga) poate să ne

ofere formula superioară a plinătății ontologice, care este datul universal atât al proiectelor manuscrise cât și a ceea ce însuși poetul considera realizat. Dacă trecem, condescendenți, peste asperitățile formei și peste caracterul discontinuu, "hărțuit" al discursului, nimic nu ne împiedică să vedem în *Ieroglif*, fragmentul din ms. 2260, o imagine tipică a impactului eului eminescian cu lumea, cu alteritatea, a dramei căutării Absolutului, marcată de prăpăstii care se casca între aparență, icoană și înțeles: "Ca o poveste să-mi aud viața/ Ca pe un mit să mă văd pe mine/ A fost odată-n lume un Împărat/ Și a făcut așa ș-așa ș-apoi.../ Apoi va fi murit... Astfel să-aud/ Repovestit ca de o străină gură/ Viața acestui biet, sărman Cezar./ Dar nu [-] în mine bate-inima lumii/ Și tot ce simte ea și eu simțesc/ Ah despre asta nimenea nu spune/ Și asta-i diferența-ntre viață / Și poveste./ De-astă miserie tristă solitară/ De-acel pârau de sânge încheșat/ Unde-mpăratul este cerșetor/ De acea carne sfâșiată care/ Etern dorește și nemărginit (...)/ De-aceea nimeni nimeni nu vorbește/ Ei nici văd fața, ei văd sfînxul rece,/ Ei văd icoana, înțelesul nu". Sunt aci, indiscutabil, liniamentele esențiale ale poeziei eminesciene. "Steaua singurătății" din *Odă* se aprinde din această materie încă rău organizată, împiedicată de desenul fiziologic al simțirii, de tenta expresionistă a notației trepidante, sub imperiul sensibilității momentane neîndrumate pe albia finitudinii clasiciste.

Orice creație mare care poartă pecetea demiurgismului este reductibilă, esențialmente, la un joc grav al conștientului și inconștientului ce presupune drama de natură psihologică a creatorului însuși frământat mereu între siguranțe și ezitări. Nichita Stănescu delimita, printr-o lectură exigentă, din perspectiva modernității, doar insule de mare poezie la înaintașii săi. De ce acești poeți, se întreba contrariat autorul *Necuvintelor*, nu și-au modificat estetica anume în sensul reușitelor lor? Trebuie să ne împăcăm cu imprevizibilitatea formativă a scriitorului. "Existența sensibilă nu e previzibilă, criteriile ei sunt atât de complexe și într-o permanentă și neprevăzută corelare cu mișcarea realului infinit, încât nu putem pretinde unui scriitor, tocmai noi cei care înțelegem în profunzime acest fenomen, să-și planifice evoluția și exigența estetică. Existența sensibilă e controlabilă prin ea însăși, numai retrospectiv. Numai după ce a parcurs un destin poate fi contemplată din afara ei și evaluată" (*Fiziologia poeziei*, București, 1990, p. 409). Fie că ținem cont de voința autorului (Eliot n-a lăsat în ediția testamentară decât o treime din opera sa, Whitman ne propune

întreaga avalanșă de lavină a *Cântecului despre mine*), fie că luăm ca singura realitate existența obiectivă a operei, vom citi oricum prin prisma sensibilității moderne care găsește doar fragmente, "insule" de mare poezie.

Or, sensibilitatea modernă implică evaluarea sub semnul *fragmentarului*. Este modul de receptare pe care îl propune Eduard Spranger chiar în cazul unei creații împlinite sferic precum este cea goetheană. Amânarea specifică modernității n-a putut fi evitată nici de Goethe.

Faust și *Wilhelm Meister*, operele care exprimă pregnant odiseea împlinirii existențiale a autorului lor, n-au putut fi desăvârșite mai înainte ca scriitorul să fi atins maturitatea ultimă și deplină; amânarea lor permanentă pentru cei mai târzii ani, au făcut să fie încheiate doar "finaiuri de părți, ca fragmente".

Totalitatea faustică nu poate fi concepută ca uri rezultat final survenit pe un drum liniar; lupta este continuă, năzuința spre "perfecționarea lăuntricului" rămâne deschisă. Este de neconceput, de asemenea, identificarea finalurilor părților cu un drum drept ascendent și nici măcar cu propriile trepte ale vieții lui Goethe. Neavând de a face cu niște rapoarte de activitate, ci cu poezia, procedeul statistic este inoperant. Apoi "nici un motiv al vieții nu este vreodată cu desăvârșire învins", căci se ridică mereu și mereu, transformându-se prin metamorfoză; totdeauna trebuie să mai lupti... Tocmai aceasta este, după Spranger, semnificația adâncă a lui *Faust*: rezultatul vieții este relativ, iar treptele spre el pândite de incertitudine: orice formă de viață, fie și cea mai nobilă, este sortită eșecului din cauză că e felurită și finită. lăsând ceva ce nu poate fi trăit plener în afara ei.

Spiritul modern se simte consternat în fața terminatului, definitului, certului, modificând radical ideea de perfecțiune. Nu atât făcutul contează cât facerea ca atare, după cum nu atât ideea este gustată cât starea poetică ce angajează întreaga ființă. Întrucât există o stare agitată a spiritului de la Același spre Altul, de la sens la sunet sau de la senzații la limbaj, Paul Valery spune că este mai atent la formarea sau chiar fabricarea operelor decât la operele înseși. Ezitarea, amânarea, atmosfera de indeterminare justifică vidul generator de relaxare, de momente mai puțin intense și mai puțin inspirate. Mai este cazul să te bizui pe nebunia divină platoniciană, care este inspirația? Pythia nu este în măsură să dicteze un poem, ci doar un vers - o unitate - și apoi un al

doilea, al treilea. Zeița Continuului este de-a dreptul incapabilă de a continua, incapacitatea ei e speculată de zeul Discontinuului (care ar putea să fie Dedalus, cel cu labirintul), care astupă grăbit golurile. Modernii nu au încotro și admit vidul ca dat al ființei care-și revelează sieși doar anumite Clipe mai de preț, clipele luminișului heideggerian. "Anumite clipe ne trădează profunzimi în care sălășluiește ceea ce avem mai bun în noi, dar sub formă de particule cuprinse într-o materie *informă, fragmente* cu înfățișare bizară sau grosolană" (*Cuvânt despre poezie*). Varianta apare, așadar, ca o formă de manifestare a spiritului modern care nu crede că ceva poate fi terminat. "Un poem nu este niciodată terminat. întotdeauna un accident îl încheie, adică îl aduce în fața publicului. Și anume oboseala, cererea editorului, - chemarea unui alt poem. Dar starea însăși a poemului nu dovedește niciodată - cu excepția cazului când scriitorul este un prost - că nu ar mai putea fi continuat, schimbat. în ceea ce mă privește, consider că același subiect și aproape aceleași cuvinte ar putea fi reluate în mod nedefinit și te-ar putea solicita o viață întreagă" (*Poetică*).

Fragmentul apare, în conștiința poetică modernă, ca un prag de încercare, ca un obstacol sau ca o limită ontologică, fie că e vorba de o transformare a fragmentelor de experiență în întreguri noi ale ei (Coieridge), fie că se trage o dreaptă printre aceste fragmente ale vieții sau bolovăniei realului (Frost), fie că se mizează pe fragmentar, ca pe o expresie a perfecțiunii posibile (Valery) sau ca "un semn nupțial al ideii" (Mallarmé), fie că se caută o cât mai mare tensiune între fețele și imaginile universului spre a obține acel "merveîlleux", acea frumusețe convulsivă la care visau suprarealiștii, fie că se recurge la citarea abundentă a fragmentelor din alți autori (Pound, Eliot, mai recent Mircea Cărtărescu).

Secolul nostru ne-a obișnuit să ne punem în relație cu orice text în chip destul de liber, care desconsidera într-un fel intenția autorului, deci elementele voite ale structurii. Opera e deschisă, e un "câmp de posibilități", un rezultat al aderării voluntare a cititorului la anumite semnificații sau direcții estetice ale discursului. Fizica contemporană ne-a atras atenția asupra discontinuității, ca mod de verificare științifică în special în domeniul microstructurilor: ea a înlocuit tranșant noțiunile clasice definind stabilitatea cu altele care denumesc instabilitatea. însăși percepția noastră, după cum precizează fenomenologii, nu percepe dimensiunile intenționate ale obiectului în totalitatea lor, ci numai

anticipază și așteaptă acele laturi care urmează să apară. După Husserl, aceasta ar fi o continuă *protențiune* care dobândește un sens nou în fiecare fază a percepției: "Percepția dispune de orizonturi care au la rândul lor alte posibilități de percepție, de felul celor pe care noi le-am putea avea dacă am orienta în alt sens procesul percepției, adică am dirija privirea mai curând în acest mod decât într-altul, dacă am merge înainte sau lateral și așa mai departe" (*Meditations cartesiennes*).

Calitatea noastră de receptori sau de observatori (dacă e vorba de experiența fizică) determină modelul pe care-l aplicăm, unghiul care, pe urma laturilor intenționate sau așteptate ale obiectului, descoperă un anumit ansamblu de relații. Nu ne mai orientăm spre vreun centru bine axat spre punctele speciale, toate perspectivele ducând spre fondul tainic de posibilități și Umberto Eco își argumenta demonstrația categoriei de operă deschisă și operă în mișcare cu sugestii provenite din fizica einsteiniană. Fiecare observator focalizează anumite porțiuni ale spațio-timpului, identificate ca aspecte succesive ale universului material, cu toate că tabloul acestui univers are o existență obiectivă. Discontinuitate a și nedeterminarea ne pot contraria, ne pot acoperi cu un vâl al Mayei, sub semnul - adică - al iluziei care duce spiritul în impas, în aporie; or, infinitatea de măsuri și verificări, de perspective posibile nu spulberă obiectivitatea tabloului, ci tocmai accentuează relativitatea acțiunilor noastre empirice. Suntem într-un Univers, nu al unui Dumnezeu care se joacă cu zarurile, ci al Dumnezeului lui Spinoza care ordonează totul pe bază de legi exacte. "Există o analogie sugestivă între acest univers și universul operei în mișcare", conchide Umberto Eco (*Opera deschisă*, București, 1969, p. 43).

Unghiul diferit din care putem comunica cu câmpul de posibilități ale operei eminesciene ne poate determina să aderăm nu atât la *Luceafărul* cât la *Odă (în metru antic)*, precum o face Nichita Stănescu, sau să descoperim în fragmente ca *Cine ești?*, *Hieroglifă*, *Terținele asupra trinității*, *Confesiune*, *Mușatin*, în episodul daco-roman al poemului *Memento mori* un conținut ontologic mai dens decât în operele pe care le-a considerat încheiate.

Variantele sunt prin ele însele modele de operă deschisă, bogate în posibilități conotative și în disponibilități de a fi discontinue, adică moderne.

PERSONALITATEA LUI EMINESCU: ODISEEA RECEPTĂRII

Eminescu este, prin pluridimensionalitatea sa prismatică, un adevărat aisberg. Scufundat cu o parte din bloc în apele începuturilor genetice ale lumii, înălțat cu o altă parte dincolo de lume, în infinitul plăsmuit de Demiurgos și închis astfel în sine încât "doar el aude plânsu-și", el rămâne încă - și va rămâne multă vreme - un Necunoscut. Și nu ne gândim, spunând acest lucru, numai la faptul că, intrați în ultimul deceniu al secolului, abia acum dispunem de o ediție integrală a operei sale. Ne gândim mai cu seamă la odiseea receptării, la modul în care "aisbergul" a fost explorat și înțeles. Dacă e firesc ca să nu se poată cuprinde întregul bloc, mai puțin explicabile sunt perseverarea în îngustimea vederii, fixarea în clișee și absolutizarea unor dimensiuni în defavoarea altora și, bineînțeles, a întregului.

Desprins din calotele glaciare (hyperionice) ale spiritului și mergând spre zonele calde ale sufletului, având reflexele astrale ale înseși nemărginirii, aisbergul cunoaște temperaturi diferite, este familiarizat cu categorii fundamentale ca Departele și Adâncul, Cerescul și Terestrul, Mișcarea și Oprirea în loc. Aventura capitală în care se lansează este cea a *Cunoașterii*. Cursele care îl așteaptă sunt știute dinainte: o *preștiință* călăuzește pașii lui Eminescu, sensurile Vieții (și ale Morții, firește) sunt descifrate încă înainte de a fi trăite ca atare. O intuiție sigură covârșește ființa eminesciană, îi pre-determină gesturile hotărâtoare; o ardentă conștiință tragică se conturează din fragedele sale începuturi când își înalță ochii visători la steaua singurătății ("Eu *singur* r,-am cui spune cumplita mea durere,/ Eu *singur* n-am cui spune cumplitul meu amor...") sau când descoperă pentru prima dată un gol ontologic în preajma sa ("Dar poate... o! capu-mi pustiu cu furtune,/ Gândurile-mi rele sugrum cele bune.../ Când sorii se sting și când stelele pică/ Îmi vine a crede că *toate-s nimica*...// Se poate ca boita de sus să se spargă,/ Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/ Să văd cerul negru că lumile-și cerne/ Ca prăzi trecătoare a morții eterne...")

La numai douăzeci de ani ai săi, cutreierând un câmp transcedental în care Prezența și Absența fac un tot, poetul se întreabă înfrigurat: "Au e sens în lume?", subliniind obsesiv cuvintele ce semnifică nimicul, trecătorul, eternul, însuși sensul.

Ființa eminesciană se vede pusă, din începuturile sale firave, sub semnul întrebărilor existențiale și al Nimicului invadant. Aisbergul se mișcă întruna, cucerind nesățios zonă după zonă între atitudinea glaciară a spiritului și apele calde ale Vieții, dar mișcarea lui este vectorială și împacă scufundarea cu înălțarea cutezătoare spre zări. Cum ai putea să-i determini cu exactitate valoarea numerică, unitatea de măsură și direcția, raza vectoare? *Zadarul* pândește rezultatul unei astfel de operațiuni, aisbergul rămânând ceea ce este: un aisberg. O parte (care?) este mereu ascunsă de ochii noștri, ființa eminesciană, ca și ființa în genere, neieșind nicicând în întregime în heideggerianul luminiș al revelații.

I s-a mulat, înainte de toate, o mască platoniciană de geniu înăscut, prea puternic în a sa proprie ființă încât să-l fi abătut vreun contact cu contingentul de la drumul său firesc. Imaginea maioresciană este statică, apolinică, glacială; nepăsarea și răceala hyperionică îi imprimă un caracter aspațial și atemporal. Eminescu este, după părerea lui Maiorescu, cu capul în norii unei idealități goale. Trăiește deci în lumea ideilor generale și coborârea în contingent, în lumea convențională îi repugnă. Poetul se identifică în totul lui Hyperion: este esență pură, metafizică, setos de frumusețea formelor perfecte și afișând o seninătate abstractă. Masca platoniciano-schopenhaueriană a lui Eminescu respiră, în primul rând, impersonalitate. Întâmplările dinafară, mișcarea evolutivă nu mai contează: geniul se impune prin autodeterminare, printr-o "existență" datorată propriei intuiții și voințe.

Odissea receptării cunoaște două căi distincte: cea deschisă de critica estetică a lui Titu Maiorescu și cea promovată de critica socialistă a lui Gherea. Punându-le față în față, D. Popovici întrezărește cu perspicacitate, în cunoscutele sale prelegeri universitare, limitele, exagerările, absolutizările; într-un cuvânt chiar neputința de a cuprinde integral fenomenul prin fixarea într-o mentalitate sau prin căutarea obsesivă a unei *faculte muîtrese*, a unui ax structural.

Erijându-se în ipostaza de profet întunecat al socialismului, Gherea e de părere că pesimismul se infiltrează ulterior în realitatea sufletească a poetului, fiind determinat de cauze sociale. Considerând

că fondul primar este optimist și sănătos, atitudinile "pesimiste" țin de o boală contractată care duce la anihilarea voinței și la refuzul luptei. Discipolul fidel al lui Taine pune accentul pe mimesisul realist, pe actualitatea temei, pe scopurile sociale ale artei, pe conținutul sufletesc dinamic. Nu Orfeu, nu Poetul demonizat și nici un alt fel tip de poet poate fi modelul, ci numai Tirteu, bardul ce exaltă eroismul. Mișcările subtile ale sufletului sunt explicate printr-un determinism material care-și impune, neîndurător, legile. În această operație Gherea aducea "bunăcredința maestrului potcovar care-și închipuia că cu aceleași instrumente cu care a potcovit caii împăratului poate lucra și coroana împărătească" (*Studii literare*, VI, Cluj, 1989, p. 11). Dar și adepții purității ideilor de felul lui Maiorescu, Dragomirescu și Vianu vor înălța întotdeauna brațe neputincioase de Casandră îndurerată, pretinsa puritate rămânând un etern deziderat, o zeitate inaccesibilă pietății filosofice.

Putem urmări, cu D. Popovici, cum critica intră în zona dibuirilor și incertitudinilor, aisbergul eminescian ascunzându-și și mai îndărătnic contururile intime. Este, oricum, o fază embrionar-dialectică: se fac primele încercări serioase de prospectare a structurii și este un lucru firesc să se dezvăluie dedublările, contrariile, amestecul de elemente eterogene. Din lumea ideilor generale și a legilor deterministe suntem transferați într-o lume pusă exclusiv sub legea *contradictoriului*. La această fază exegeții nu fac, pare-se, decât să alunge cețurile produse de antinomii. Principiul "urechea te minte și ochiul te-nșală", consolidat de cele trei mari izvoare ale eminescianismului - Buddha, Kant, Schopenhauer -, lucrează, adaptat efectiv, în studiile critice: prin cugetare Eminescu ar fi un om al Evului Mediu (N. Petrașcu); Eminescu ar fi, apoi, "un nordic" de neconceput în sudul Franței, o natură analitică asemănătoare celeia a lui Nekrasov, Byron sau Leopardi în timp ce Alecsandri este o fire sintetică (Boniface Hetrat); ca personalitate artistică Eminescu este un pesimist, de vreme ce ca personalitate omenească este un optimist (M. Dragomirescu): contrastele sunt, de fapt, expresia unei armonii lăuntrice, mișcarea conjugându-se cu imobilitatea absolută eleată, iar poetul participând la o eternitate rece și încremenită și totodată la jocul schimbător al formelor: "Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală, care permite o libertate demiurgică a mișcărilor. Din substanța privirilor îndreptate spre tărie, din sentimentul infinitului, din dimensiunea

universului, este făcut *Luceafărul*" (Tudor Vianu); departajarea inițială pesimism-optimism se dizolvă într-un spectacol grandios al schimbărilor la față: el este "rând pe rând visător și dezgustat, quietist și revoluționar, plăsmuitor de idealuri și dornic de liniștea vecinică" (Nicolae Iorga); se reiau, în sfârșit, pe temeuri freudiste, contururile platoniciene-schopenhaueriene, surprinse de Maiorescu: "omul s-a născut uriaș și incomplet; intemporal, fără priză în realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie și spirit, indiferent și absent, abstract, imens abstract, ars de pasiuni substanțiale, pendulând între extreme; sub raportul erotic (chestiune importantă nu numai ca amănunt biografic, ci ca una din cheile principale ale operei lui), de o sexualitate neliniștitoare, caracteristică, de inhibare evidentă, de o refulare freudiană... care l-a împins spre o sentimentalitate excesivă și prejudiciabilă omului, dar de mare forță poetică" (Eugen Lovinescu),

În enormul spectacol de schimbări ale unghiurilor de vedere, de tatonări disperate ale contrariilor, de identificări pătimase cu însuși tabloul dinamic al fațetelor personalității eminesciene vom observa numaidecât o căutare înfrigurată a reperelor externe și interne. Fie că se face critică estetică sau "socialistă", impresionistă sau "semănătoristă", genetică sau formalistă, istorică sau psihologică, e căutată o *faculte maîtresse*, o trăsătură dominantă a psihologiei care să ofere cheia universului eminescian. *Frigurile* receptării, generale de deriva iminentă în fața Aisbergului, adică în fața unei personalități, duc la îmbrățișarea necondiționată de modele, rând pe rând fiind adaptați la contextul românesc al interpretării. Taine cu rasa și momentul istoric, Brunetiere cu evoluționismul, Saint-Beuve cu biografismul, Grammont cu fonetismul (vocalele triste și vesele), Lewin cu gestaltismul, Bacheiard cu poetica psihanalitică a elementelor, Beguin cu poetica visului, Freud cu filosofia inconștientului, Barthes cu teza "scriiturii" și semnului, precum și la grăbite stabiliri de paralelisme, cel mai frecvent fiind acela cu Leopardi (acesta având și menirea de a elucida natura "pesimismului" eminescian).

Eminescologia românească suferă cu adevărat de un complex al inferiorității metodologice și, în mod paradoxal, se lansează obsesiv în îndelungate deliberări și precizări teoretizante, de regulă sub egida unor modele din afară. Stăruirea în unele câmpuri metodologice închidea orizonturile noutății, ceea ce a făcut ca formulele interpretative proaspete și necondiționate de vreo metodă să vină adesea din partea

unor exegeți străini. Astfel, în timp ce râvna detectării izvoarelor ("influențelor") făcea progrese nemaipomenite, anume francezul Alain Guillerrou era acela care propunea singura perspectivă productivă: analiza *genezei interioare* a poeziei eminesciene. *Imaginea organică* a creației, apoi a personalității lui Eminescu a fost mult timp stingherită de umbrele austere ale metodelor și absolutizării clișeelelor, cel mai păgubitor fiind pesimismul (de extracție schopenhaueriană, funciar, "secundar", "social", metafizic, buddhist etc). Anii 60, apoi anii 80 ai secolului nostru aveau să înlocuiască decisiv acest anacronism evident. După masca statuar-platoniciană a lui Maiorescu s-a impus faza dialectică ce a depășit energic simplificatorul canon gherist și semănătorist. A fost o fază care a culminat în critica *totală* a lui Călinescu, după care a urmat a treia schimbare la față a eminescologiei, sincronizarea cu sondajul fenomenologic-existențial - adică - a unor raze Roentgen asupra părților nevăzute ale blocului Aisbergului. Modelul romantic se dovedește, acum, irelevant, în orice caz insuficient, Eminescu apărând ca *un mare poet al ființei*, al abisurilor ontologice. Deci, nu a unor dimensiuni ale ființei, ci a întregului Ființei cu deschiderile ei alternante în sens heideggerian.

Drumurile mai noi ale eminescologiei aveau să treacă, însă, terenurile prospectate de George Călinescu. Opera de prospecțiune a Fost cu adevărat monumentală, deși a rămas în bună parte fragmentară, neîncheiată. Asumându-și un rol de Jupiter tonans în adunarea și luminarea materialului enorm, criticul a aruncat mănunchiuri de fulgere asupra fenomenului Eminescu, urmărind să-i stabilească configurația exterioară și în măsura posibilităților cea lăuntrică. O descriere înfrigurată (putem vorbi mereu despre *înfrigurare*, în eminescologia română) cu transcrieri lungi de fragmente aducea în fața ochilor cititorilor partea necunoscută a manuscriselor, ce reprezentau proiecție urieșești și conturau proporțiile personalității care intenționa să dea o adevărată *Dioramă* a istoriei umanității. Călinescu mai este tributar, firește, cercetării sursiere și comparatiste, căutând cu erudiția enormă ce-l caracterizează filiațiile, asemănările, cuprinzând rapid orizonturile culturii eminesciene, urmărind meticulos evoluția poetului. Impresionează calitatea aprecierilor, măreția spectacolului intelectual inițiat de critic, panorama sintetică, analiza sentimentelor primordiale (naștere, moarte, iubire) și a înscrierii universului eminescian în datele ontologice principale (geneză și extincție) și într-o îmbinare strălucită

de terestru și ceresc, de vis și real, de rațional și metafizic. Critic "total", Călinescu este preocupat de a măsura, prin stabiliri operative de azimute, *proporțiile* uriașe ale Aisbergului, strălucirea lui exterioară, proveniența și istoricul formării, situarea lui geografică (și parțial geopsihică) în oceanul culturii largi a lumii, citând nume și descifrând semnificația lor în câmpul ideilor. Încadrarea ideologică a operei eminesciene impresionează prin profunzime, rapiditate și definiții magistrale. *Ezitățile* surpă, însă, acțiunile de restaurare și închegare a întregului: erudiția eminesciană i se pare monstruoasă, concepția filosofică neorganică și împrumutată, preocupările științifice sunt considerate ca elucubrații din perioada bolii. Jeturile de lumină exegetice dezvăluie mai mult proporțiile fenomenului, decât măreția reală, datorată unui Tot organic.

De altfel, eminescologia românească este afectată de o adevărată teamă de întreg, durata discuției asupra caracterului nereprezentativ al postumelor fiind considerabilă și angajând polemic critici de la Ibrăileanu până la Negoțescu. S-a cultivat, metodic și sistematic, o separație între domeniile activității sale, între personalitatea lirică și cea intelectuală, între filosofia practică și cea teoretică, între static (eleat) și dinamic (heraclitean), încât, deși subscriem din mândrie națională mai mult la formule ca "omul deplin al culturii românești" (C. Noica) sau "expresia integrală a sufletului românesc" (N. Iorga), mai credem în intimitatea noastră că Eminescu este o personalitate formată din fragmente, așchii, blocuri pestrițe. O concepție asupra întregului organic eminescian pare oarecum incredibilă. Deficitul de cunoaștere a Ființei eminesciene în *totalitatea ei* este ca și un dat fatal. Putem oare sparge acest canon indezirabil, care atârnă deasupra culturii românești ca o sabie a lui Damocles?

Ar fi, de altfel, un păcat dacă am spune că nu au existat reale tentative de spargere: cu toate ezitățile și rătăcirile de ordin metodologic și ideologic ale criticilor, de la Maiorescu încolo s-a vorbit constant despre *personalitatea lui Eminescu*, singurul concept în măsură să ne dea întregul adevăr despre El.

Setea de absolut și adiacenta vrere de a transcende limitele umanului, ale contingentului au fost imediat observate încă de contemporanii săi Ștefanei li și Slavici, care consemnau, ca și Maiorescu, dorința irezistibilă de a ști totul, covârșitoarea inteligență, capacitatea de a epuiza o problemă, oricărei domeniu ar aparține,

memoria căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa, nepăsarea de contingentul mărunț, de "cercul strâmt" al realității, nostalgia infinitului, însușirea de a deveni "pur subiect de cunoaștere" și de a contempla "ideile platonice". Marele grad în care este înfățișată această însușire în viața lui Eminescu dovedește numai integritatea cu care poetul își înțelege menirea pe lume, nespunându-ne nimic despre adâncurile problematice din care s-a plămădit opera sa. Înstrăinarea de imediat, de care vorbește Tudor Vianu pe urmele lui Titu Maiorescu, nu atestă inexistența problematicului în ființa eminesciană. Din contra, este o tensiune existențială care ni se va comunica prin întrebări ca "Au e sens în lume?", "Ce e amorul?", "A fi sau a nu fi?" sau "Pot să mai reînvii luminos din el (din propriul vis și rug) ca/ Pasărea Phoenix?"

Convins că "între biografie și operă stă personalitatea, care nu poate fi lămurită deplin decât prin controlul reciproc al amândurora", D. Caracostea consemna că Luceafărul este tragic prin imposibilitatea de a se lepăda de propria fire, că izbăvirea, catarsisul final, vine de la înțelegerea că trebuie să rămână credincios părții celei mai înalte a propriului suflet. Este o perspectivă productivă, în eminescologie, căci stabilește un *modus vivendi*, un fel de a fi caracterizat prin deplinătate ontologică: "Cine zice personalitate, zice unitate profundă a sufletului și acord între deosebitele aspecte ale manifestărilor caracteristice" (*Creativitatea eminesciană*, Junimea, 1987, p. 190). Varietatea manifestărilor marilor personalități nu este dovada lipsei de unitate sufletească, ci tocmai a complexității sufletului omenesc: religie, știință, poezie, politică trăiesc în cuprinsul aceluiași suflet, deși fiecare pare a reprezenta o lume proprie. Personalitatea este, deci, Totul unitar constituit din părți. Orizontul și bogăția vieții intelectuale nu configurează această personalitate dacă nu pătrunzi mai adânc resorturile sufletești fundamentale și nu înțelegi forma pe care o ia viața de sentiment (acel șir de "doruri vii și patimi multe") din care se hrănește cugetarea. Personalitatea lui Eminescu se alimentează din sevele intime ale științei, din "adâncă interiorizare", din intensitatea vieții racordată la puterea conștiinței de sine. Ce se întâmplă în acest caz, cu apologeticele *învrâuriri*: din lumea cugetătorilor poetul și-a însușit numai ceea ce se potrivea cu firea lui; era schopenhaurian pentru că doctrina filosofului voinței concorda cu propria experiență intens trăită; era buddhist fiindcă se zbuciuma între conștiința vie a veșnicei suferințe, din care se hrănește și năzuința atotstăpânitoare a izbăvirii

definitive. Prin trăire romantică Eminescu dezmărginea mărginitul, își sporea propria simțire cu viața obștească a neamului. Astfel se contura, în viziunea lui Caracostea, personalitatea poetului: "Un suflet înalt și adânc înțelegător, pornit să cuprindă prin iubire lumea întreagă, întărit de conștiința unei rare valori, deschis asupra unei zbuciumate intensități lăuntrice, pornind de la aceasta și căutând veșnic să se libereze prin înțelegere, astfel ne apare până acum M. Eminescu" (Ibidem, p. 204).

Pompiliu Constantinescu relua caracterizarea personalității, pe care o credea pe bună dreptate problema fundamentală a criticii față de Eminescu. Spre deosebire de impersonalitatea la Maiorescu și conversiunea spre optimism la Dobrogeanu-Gherea, la Călinescu ca centru solar al personalității apare "erotismul instinctiv, arhaic". Imaginea e, bineînțeles, simplificatoare, deși: "Ca și natura, care e veșnică, absolutul nu poate fi trăit și experimentat decât pornind de la datele permanente ale naturii; între ele, Erosul este cea mai evidentă" (*O catedră Eminescu*, Junimea, 1987).

Tudor Vianu prezenta structura personalității lui Eminescu arătându-ne izvoarele și dezvoltându-le mai multe grupuri de teme, elementul original fiind deducerea armoniei lăuntrice din părți disparate. La Călinescu găsim mai multe substraturi, depistate prin mersul concentric al criticului spre inima personalității descrise. Pompiliu Constantinescu accentuează perseverent erosul ca modalitate de cunoaștere în centrul vital al personalității eminesciene. "Eminescu face din cunoașterea metafizică un act de posesiune cosmică". Nu atât această subliniere, cât revelarea în Eminescu a unei acțiuni de transcendere a existenței terestre ni se pare esențială în eseul lui P. Constantinescu: "Voința eminesciană, în erotică și în eroism, transcende; atmosfera de basm, de feerie lunară, chiar din multe romane are valoare transcendentă" (p. 118). Analiza prozei arată tocmai felul în care se asociază organic trei profiluri ale personalității eminesciene; Ioan Toma, Ieronim și Cezara, adică demonismul căutării absolutului în pasiunea izolatoare și demonismul terestru, aducând aminte de Cătălina. "Nuvelele lui Eminescu nu sunt altceva, decât disociații ample ale eului său, procese dialectice rezolvate liric ale personalității lui alcătuită din elemente divergente" (p. 122-123).

Încetul cu încetul figura poetului a început să fie scoasă din lianele erudiției și din apele cețoase ale "izvoarelor" la care s-a adăpat, însăși opera punând la dispoziție elementele fundamentale ale structurii

lui Eminescu. Opera în totalitatea ei. Oricât am mai aduna "izvoare". râul eminescian rămâne o entitate, un fenomen, o hartă spirituală irepetabilă; oricât i-am aduna vreascuri în păduri învecinate, "arborele" vieții spirituale eminesciene crește tot mai înalt, tot mai rămuros, din însăși inima lui, ca arborele din pieptul sultanului; acoperind continentele cu umbra-i măreață: "Eminescu este un univers de precise contururi, de reliefuri complexe, de ape vii, cuprinse între meridiene fixe. Tot ce a căzut din ceruri pe acest pământ fertil, a fost transformat în substanță proprie".

Trepte ale demonici, care demonstrează pragul absolut ai cunoașterii, nu urcă numai Ieronim, Cezara, Euthanasius sau Hyperion; le vom regăsi și în întreaga lirică sub numele lui Narcis, Feciorului de împărat fără de stea, Mureșanu, Regele Lear, al Dacului cu rugăciunea și dorința lui finală, precum și în ipostaza de Om cu vocație faustică, descoperind "substanța imaterială a Universului, sau natura electromagnetică a luminii.

Or, toate ipostazele, profilurile, stările eului sunt expresia multidimensională a substanței proprii. Structura personalității lui Eminescu e în ea însăși.

Conștiința clară a preciselor contururi și "reliefurilor complexe" prevestește, în eminescologie, etapa descoperirii densei culori ontologice a eului eminescian, care trăiește amețitor căderile (în sus) în abisurile ființei.

Odată cu profilarea decisă a lui Eminescu ca mare poet al ființei se spulberă încă o prejudecată eminescologică: aceea care îi acordase calificativul de "ultim mare romantic", calificativ inexact atât sub raport cronologic cât și din punct de vedere al complexei structuri moderne. În ochii noștri cu retina mărită de contemporani ai secolului XX se înalță, prin atenta recercetare a Aisbergului, adică prin punerea în acord a viziunilor lui cu felul nostru de a vedea, un poet eminent *ființial*. Considerat din această perspectivă radical înnoitoare, autorul *Luceafărului* depășește cadrele romantismului prin calitatea deosebită a reluării categoriilor romantice. Dovada supremă o aduce *departele* eminescian care nu e trăit pur și simplu perspectiv, ci ca o dimensiune lăuntrică. Poetul român trece, efectiv, peste granițele ontologice, întâlnite pe traiectul marilor distanțe cosmice și, datorită acestei excepționale facultăți transgresive moștenite de la strămoșii săi daci, face ca plimbările "pe stelnicul plai" să fie absolut nestingherite: "Este

un caz aproape unic când întregul spațiu cosmic intră *concret* în cuprinsul lăuntric al unei ființe umane, care îl conține posesiv" (Edgar Papu, *Lumini perene*, 1989, p. 36). La proiectarea uriașă, titaniană a ființei eminesciene pe asemenea traiecte incomensurabile contribuie un imens ansamblu de structuri vizuale, auditive (există chiar expresiile unui Neauz, la Eminescu), termice și motrice și o risipă spectaculoasă de *Plimuri*. Poetul valorifică eficace toate categoriile *departelui*, cel circumscris familiar sufletului său, cel care revelă miracolul genezelor și extinderilor spațiale ale haosului primordial, sau cel vorace căreia se datorează prăbușirile, lunecările, "înmormântările-n chaos". Prin cultivarea intensității senzoriale, atât în aria departelui cosmic cât și în aceea a aproapelui erotic se obține o sinceritate neconcesivă, "brutală", agresivă care este deja pecetea modernității. Între ideal și realitate apare o tensiune dramatică, "baudelairiana", lucidă până la transparență: "Contrastul dramatic dintre cele două ordini sapiențiale, dintre *depărtare* și *apropiere*, dintre lumea închipuirii și lumea cea aievea, dintre împlinitul erotomorfism stihial și imperfecta erotică lumească, erotică evocată cu o izbitoare *sinceritate* imagistică, toate îl proiectează în chipul cel mai amplu pe Eminescu în lumina modernă a vremii sale" (ibidem, p. 126). Apar, bineînțeles, și alte atribute definitorii ale modernismului: rafinamentul (înțeles ca expresie rafinată a lucrurilor, nu ca decadentă), muzicalitatea armonică (distinctă de cea pur melodică a romanticilor), prezența zonei minus a grotescului, adică a ridicolului demitizant, și a versului alb. Ca o coordonată poetică a epocii postromantice apare și existențialismul esențial al poetului nostru, dezvăluit cu întreaga lui scară dialectică în *Oda (în metru antic)*. Este aici, după Edgar Papu, cea mai înaltă distilare către esența ființei, prin instaurarea austeră în stare de *a fi*, odată ieșită din alienare: de la iluzie se trece repede la riscul tragic, către experiența disperării ce-i creează situația-limită a trăirii, adică în zona în care poate să-și smulgă sinele și să-și recapete liniștea extincției mioritice ("Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!"). "Eminescu pleacă aci de la repudierea romantismului pentru a ajunge la acel existențialism difuzat abia în veacul nostru și care se dirijează către regăsirea ființei în cadrul experiențelor limită... În mod cu totul independent, *Oda (în metru antic)* rămâne pe plan mondial poate prima valoroasă piesă lirică a existențialismului".

Dar nu numai *Oda (în metru antic)* vorbește pregnant despre existențialismul structural al poetului: el este un poet al Ființei prin liniamentele esențiale ale viziunilor sale.

Într-un studiu fundamental *Eminescu sau despre Absolut*, publicat în 1963 și tradus în românește abia în 1990, cercetătoarea italiană Rosa del Conte distinge, încă în cele mai fragede începuturi, că mintea eminesciană este cutreierată de fantoma contradictoriului. În fața poetului se proiectează Timpul ca prim prag ontologic: fiind "omul afirmărilor vitale absolute, al deplinătății", omul eminescian este măcinat de destin și de căutarea sensului existenței; este omul care își pune ființa "în centrul lumii încoronat cu sori" și își proiectează idealurile în infinit. Este o proiectare în imens și abstract a Ființei; în Timpul cosmic liniștit, dar și în Timpul psihologic care-i marchează devenirea. Este, la Eminescu, un idealism ontologic care îngăduie o privire asupra realității obiective a Universului. O imagine precisă a acestuia se dizolvă în vălurile fumurii ale visului și iluziei. E vălul uriaș al M_yei? Absolutul nu se poate identifica contingentului, fenomenalului și poetul stăruie mereu în zona tragică a imposibilității împăcării contrariilor. "... În această identificare a existenței cu temporalitatea căreia i se contrapune Ființa drept ceva asupra căreia vremelnicia nu are nici o putere, stă modernitatea simțirii lui" (ediția română, p. 389). Tărâmurile, categoriile ontologice rămân în separare continuă, zădărniciind eforturile de a pătrunde sensul existenței. Astfel proiectează sugestiv Rosa del Conte drama ființială eminesciană: Dumnezeu se opune Omului, la fel cum Ființa se opune devenirii. Cum poate fi atins, în acest caz, Absolutul?

Este o întrebare fundamentală care ne transferă în zona fenomenologiei moderne ce ne permite o zare de nădejde: lumea valorilor. Eminescu s-a pătruns de valorile vieții fiindcă a trăit intens în orizontul morții.

Cartea Svetlanei Paleologu-Matta *Eminescu și abisul ontologic* (editura Nord, Aarhus, 1988) îi raportează pe poetul român la fenomenologia lui Heidegger și Husserl, ca și la axiologia modernă, în special la Max Scheler, la care persoana se identifică spiritului în drumul lui spre Absolut. Raportările nu au nimic voit în ele; servesc doar ca argumente mai solide ale unei demonstrații axiomatice. Eminescu se aliniază organic la postulatele filosofilor printr-o experiență trăită, prin scufundarea reală și cu toate consecințele în

abisurile ființei. Astfel, el nu doar prinde lumea în concepție, ci o percepe ca totalitate a existenței, pusă sub semnul tragicului. El privește moartea în față ca dimensiune esențială ce agită orizontul existențial, plin de tainele indeterminării.

Dorința vechilor greci de a concentra într-un singur individ toate forțele și calitățile umane ducea la încarnare: un individ aparte poartă în sine întreaga plenitudine a vieții, în timp ce ceilalți o posedă numai în măsura în care o contemplă la fel. La greci, după cum observa Soren Kierkegaard, apare un raport inversat: zeul nu posedă el însuși forța pe care o reprezintă; indivizii, însă, beneficiază de ea prin faptul că se pun în legătură cu zeul.

Fenomenologii de tipul lui Heidegger văd tipul reprezentativ sau tipul încarnat care domină Lumea Ființei în Poet, fiindcă numai rostirea cântărețului rostește *Întregul nevătămat* al existenței de ordinul lumii care se rânduiește în spațiul interior al lumii inimii. Preaplinul existenței își află izvorul în inima poetului, precum ne-o demonstrează atât Rilke, în *Elegia a noua*, cât și Eminescu, în *Povestea magului călător în stele*: "Pe creațiuni bogate sufletul este domn".

Omul eminescian face, în fond, gesturile ființiale ale omului modern care, așa cum spune Heidegger, se impune pe sine în prim plan în încercarea de a se ridica, hyperionice, *deasupra* lumii, și își asumă calitatea de stăpân ce domină ridicarea-deasupra. Tot Eminescu, tip reprezentativ sau încarnat (cu conștiința de bard sau de geniu), având revelația destinului măcinător și deschizător de *pustii* în preajmă ("Viața-mi se scurge ca și murmura/ Ce-o suflă-un crivăț printre pustii/ Mă usc ca crucea pusă-n câmpii/ Și de blesteme mi-e neagră gura") se întreabă, din fragedă tinerețe "Și dacă pentru sufletul meu/ Nu-i loc aicea, ci numa-n stele" (*Amicului F.I.*), își pune problema raportării la Lumea Ființei și a locului său în ea, gândindu-se la o ridicare deasupra hyperionice. Este marea temă existențială a vieții și operei sale.

Eminescu depășește realitatea obiectivă printr-o formă de viață superioară, cu adevărat spirituală, prin raportarea frecventă a gândirii la Ființa "nestrămutată" (de aceea, pentru el între moarte și viață nu este o demarcație) "sub raza gândului etern". Visând și gândind *sub specie aeternitatis*, poetul vede sufletul și lucrurile dincolo de cunoaștere, într-o dimensiune în care totul "scânteiază", îmbogățind cosmosul. Astfel poetul transcende contingentul și particularul, ajungând până la zona tensionată a spiritului unde intuiește esențialul, resacralizează lumea,

gândește Ființa în toate metamorfozele ei, punându-ne și pe noi "pe acest drum al iluminărilor succesive, al devenirii și al bucuriei acestei devenirii" (*Eminescu și abisul ontologic*, ed. Nord, Aarhus, p. 249).

Așadar, un nou Eminescu apare din perspectiva raportului dintre existența umană și existența în genere (George Munteanu), dintre eul eminescian și legile universului (Theodor Codreanu), sau din perspectiva modelelor cosmologice (Ioana Em. Petrescu). Întoarcerea la origini prin mit și coborâre în preistoria dacică devine o aventură existențială fundamentală, prin care explorează adâncimile ființei. Nostalgia după începuturi, matca primordială, abisul, noaptea bogată în germeni și latențe, principiul feminin în toate manifestările sunt, după Mircea Eliade, categorii romantice majore ce nu depind de careva "influențe" dinafară, ci definesc poziția esențială a omului în Cosmos. Pădurea mitică este depozitara subconștientului colectiv, a corespondențelor misterioase ce-l leagă pe om de o realitate psihică primordială în cadrul căreia el cunoștea integral și simțea unitatea inseparabilă cu Lumea (Zoe Dumitrescu-Bușulenga). Eminescu reînfațișează un mit românesc, în imaginea mitică a Daciei fiind "strămoșii" dacilor, iar nemurirea apărând reprezentată ca o nemurire a "eroilor" din raiul zânei Dochia (Eugen Todoran).

Mitul eminescian duce, în mod obișnuit, la o paradigmă a armoniei, la o conjugare a tranzitoriului cu veșnicia; mișcarea în imaginar, dincolo de contradicțiile Eului, relevă o conștiință nu funciar tragică, ci patetică și capabilă de a restructura lumea în consens cu proaspăta unitate primordială (C. Ciopraga).

Drumul către Ființă al lui Eminescu nu dovedește pur și simplu o devenire oarecare, o devenire într-o devenire, ci o devenire într-o ființă, fiindcă se realizează, la el, un dialog dintre particular și general, în care se constată că acesta din urmă nu poate prinde ființă aieva, după cum spune inspirat Constantin Noica în *Sentimentul românesc al ființei*.

Aisbergul eminescian este, dacă ne gândim la neputința noastră de identificare cu el, o paradigmă a însăși Ființei care se deschide și se închide succesiv prin alternanța de lumini și abisuri revelate. Pornind de la afirmația blagiană "Există o idee Eminescu", iar aceasta s-a zămislit sub zodii românești", academicianul Mihai Drăgănescu vorbea și despic existența unui Spațiu Eminescu, constituit din întreaga operă de poezie și gândire.

De acest spațiu dispunem acum grație trudei lui Perpessicius, Dimitrie Vatamaniuc, Petru Creția, Aurelia Rusu, Oxana Busuioceanu, AL Oprea, Helmuth Frisch.

Poezia română a secolului XX a rămas afiliată, prin spirit, tot acestei Idei Eminescu și acestui Spațiu Eminescu: Nichita Stănescu considera că întreg contextul poetic al zbuciumatului veac poate fi pus sub semnul *Odei (în metru antic)*, iar Grigore Vieru vede personalitatea lui Eminescu ca o cetate cu mai multe porți, fiecare alegându-și-o pe a sa.

Fiindcă, așa cum recunosc și filosofii culturii (G. Uscătescu), căutarea ființei noastre, marea noastră regăsire ontologică, tot Eminescu ne-o face posibilă.

Cu Eminescu, putem căuta nu pur și simplu Ființa, ci plinătatea Ei.

"POSTUMIADA" ȘI DRUMUL SPRE ADEVĂRATUL EMINESCU

Fatală pentru cunoașterea întregului Eminescu pe o perioadă de exact un secol, "postumiada" adică opera de valorificare a poeziilor nepublicate sau neîncredințate tiparului prin prieteni în timpul vieții, i-a făcut Poetului și un serviciu: a focalizat atenția asupra titanicei sale personalități. Lucrându-se pe parcele și în mod individual, largile orizonturi ale acesteia clipeau doar morganatic, ca să dispară iar învăluite în Taină. Este un Eminescu de dincolo de El însuși, identic într-un fel cu cel pe care nu-l cunoaștem noi, și ezitățile, tergiversările, acceptările parțiale în materie de postume confirmă existența unui domeniu *plutonic* al personalității sale. Cu mult greu și după sondaje perseverente, laturile acestea subterane, infernale cu adevărat, se lasă abia percepute. Ca și zeului Infernului, ar trebui, din superstiție, să-i spunem lui Eminescu Cel Nevăzut.

Și totuși ce s-a văzut și ce mai rămâne de văzut, dincolo de scenariul, dispus pe ani și decenii, al "postumiadei"?

Drumul spre dimensiunile *plutonice* ale lui Eminescu a fost mult timp barat de *masca platonice* pe care i-a facut-o Maiorescu.

Primul critic și editor al poetului, partizan al valorilor antichității, a intenționat să-i înalțe un monument din pietrele cele mai durabile și strălucitoare, împresurat de un *aere perennius* maestuos: nici o trăsătură incidentală și neregulată nu trebuia să-i altereze chipul prin excelență apolinic. Imperativul primei ediții de la sfârșitul lui 1883, stil vechi, era pecetluit de această vrere de a oferi cititorului un model de artă realizat *sub specie aeterni*: împlinită, rotundă, perfectă. Adică atingând chiar sfera, insurmontabilă pentru mulți, a sublimului.

Maiorescu, Ibrăileanu și Dragomirescu credeau, cu deplină sinceritate, că au întrevăzut, în cazul lui Eminescu, o operă încheiată monadic care refuză chiar și propriile elemente ce nu se înscriu

"organic" în ea. Deci: un Eminescu străin de Eminescu, un Eminescu care, așa cum zice Ibrăileanu nu e "Eminescu".

Ediția Maiorescu respecta un criteriu exclusiv estetic și ignora ordinea cronologică și împărțirea ca atare în postume și antume: începând cu *Singurătate* și încheindu-se cu *Criticilor mei* (așadar: două poezii - manifest), ea situează la mijloc *Se bate miezul nopții*, prin însăși această organizare subliniind caracterul încheiat al universului eminescian, axat mai cu seamă pe poeziile erotice și cele de reflecție filosofică.

Ediția *princeps* se pune, programatic, sub semnul *finititudinii*, al sfericului care nu mai îngăduie elemente adiționale, și faptul în sine a avut consecințe grave de tot. "Molozul" nu va face parte din adevăratul Eminescu. În jurul problemei s-au ridicat uriașe baricade ale controversei ce a făcut să se verse multă cerneală și să se consume multă logică sofisticată și mult spirit. Colecția primă cuprinde, după cum precizează însuși editorul, toate poeziile publicate în *Convorbiri literare* de vreo doisprezece ani încoace (deci, de pe la 1870), precum și cele aflate până acum numai în manuscris pe la unele persoane particulare: 1. Singurătate. 2. Lasă-ți lumea ta uitată. 3. Și dacă... 4. Pajul Cupidon. 5. Ce te legeni, codrule. 6. Melancolie. 7. Rugăciunea unui dac. 8. Pe aceeași ulicioară. 9. De câte ori, iubito. 10. O, rămâi. 11. Despărțire. 12. Crăiasa din povești. 13. Odă (în metru antic). 14. La mijloc de codru des. 15. Venere și Madonă. 16. Sonet (Iubind în taină). 17. Sonet (Afară-i toamnă). 18. Sonet (Sunt ani la mijloc). 19. Sonet (Când însuși glasul). 20. Sonet (Trecut-au anii). 21. Sonet (S-a stins viața falnicei Veneții). 22. Dorința. 23. Mortua est. 24. Noaptea. 25. Egiptul. 26. Adio. 27. Ce e amorul. 28. Lacul. 29. Înger și demon. 30. Floare albastră. 31. Se bate miezul nopții. 32. Înger de pază. 33. Atât de fragedă. 34. O mamă, dulce mamă. 35. Făt-Frumos din Tei. 36. Cu mâine zilele-ți adăogi. 37. Din valurile vremii. 38. Povestea Codrului. 39. Împărat și proletar. 40. Pe lângă plopii fără soț. 41. Glossă. 42. S-a dus amorul. 43. Departe sunt de tine. 44. Freamăt de codru. 45. De-or trece anii. 46. Te duci. 47. Peste vârfuri. 48. Somnoroase păsărele. 49. Revedere. 50. Când amintirile. 51. Doina. 52. Mai am un singur dor (cu trei variante). 53. Epigonii. 54. Călin. 55. Strigoii. 56. Satira I. 57. Satira II. 58. Satira III. 59. Satira IV. 60. Luceafărul. 61. Criticilor mei.

Edițiile ulterioare Maiorescu au mărit numărul poeziilor până la 72, incluzând suplimentar după manuscrise sau după reviste

următoarele poezii: 62. La steaua. 63. De ce nu-mi vii. 64. Kamadeva. 65. Diana. 66. Sara pe deal. 67. Sonet (Oricâte stele). 68. Dalila (Scrisoarea V). 69. Pe un album. 70. Între păsări. 71. Fragment. 72. Rugăciune.

Modelul maiorescian al fizionomiei lirice eminesciene, puse exclusiv sub semnul platonicismului (= al frumosului prototipal, "etern"), și al mentalității clasiciste, a dominat tiranic conștiința românească, ceea ce explică prudența extremă cu care i s-au adăugat noi opere din domeniul plutonic. Teama de a nu altera acest model a însoțit coborârea în Hadesul eminescian, în care au zăcut multe comori subterane. Separarea lui Eminescu de "Eminescu" devine o specialitate a criticilor literari. "Postumiada" înseamnă, prin urmare, respect al modelului maiorescian, oscilare în opera de valorificare, între imaginea platonicească și cea plutonică, neacceptarea categorică a "molozei" și tratarea mai îngăduitoare a unor variante care l-ar exprima totuși pe "Eminescu" și modelarea unui ipotetic adevărat Eminescu, lucrare în care perseverența îndeosebi Ibrăileanu, acesta excelând în opera de examinare minuțioasă academică a fiecărui element plutonic ce se adaugă lui "Eminescu".

Lui Perpesicius. Însăși ediția Maiorescu i se părea, în 1939, anul apariției primului volum al monumentalei Ediții naționale, "modelul celei mai ideale orânduiri a poeziilor lui Eminescu"; formula *ediția Maiorescu*, prin faptul că atare al includerii celor mai strălucite poezii care s-au scris vreodată în românește (și unele chiar în alte limbi) și prin "armonioasa arhitectură", sintetizează nu numai metoda și data istorică, ci și o formulă practică. Este un motiv pentru care Perpesicius se arată îngăduitor față de unele rezeccii, operate de mentorul Junimei în *Luceafărul* și alte poeme.

Fie că adaugă unele postume, fie că îmbină poeziile cu prozele, fie că inserează și mai frageda creație lirică a perioadei debutului, multe din edițiile următoare nu se pot dispensa de modelul maiorescian autoritar: ediția V. G. Morțun din 1890 include *Făt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis* și unele poezii încorporate de Maiorescu (mai cu seamă cele din faza adolescenței), culegerile apărute în Editura Librăriei "Frații Șaraga" (1893) și în editura Librăriei "Leon Alcalay" (1900) nu schimbă radical tabloul. Anii 1902 și 1905 marchează etapa celei mai fructuoase valorificări ale postumelor prin edițiile Nerva Hodoș, Ilarie Chendi, Ion Scurtu și Nicolae Iorga. Prima încercare de

editare a *Operelelor complete*, care includea poezii, nuvele, romanul *Geniu pustiu*, drame, cugetări, scrieri literare, economice, politice și filosofice, scrisori, traducerea *Criticii rațiunii pure* de Kant aparținea Librăriei românești (1914). Între 1883 și 1902, anul când Maiorescu dona manuscrisele eminesciene pe care le deținea Bibliotecii Academiei Române, apăreau 10 postume, în timp ce numai în 1902 vedeau lumina 50 de postume. Dintre editorii care pun în valoare masiv opera postumă eminesciană Perpessicius îl remarcă pe I. Scurtu, "adevărat și conștiincios editor științific", care mergea direct la manuscrise și care ar fi realizat mult visata ediție critică dacă Parcele i-ar fi îngăduit, pe A. C. Cuza, care prin ediția din 1914, punând în contribuție lucrările unor înaintași ca Scurtu și Chendi și corectând și făcând adaose prețioase la manuscrise, aduce pentru prima dată "imaginea unui scriitor fecund de-o vastă și variată activitate", pe Constantin Botez, a cărui ediție din 1933 înglobează întreg materialul de variante ale manuscriselor eminesciene, demonstrând o înaltă conștiință editorială, dar folosind sistemul statistic, pernicios și nepractic, pe M. Dragomirescu ce își propune, în 1937, o revizuire totală a edițiilor precedente: separă poeziile de tinerețe și fragmentele de corpul operei, stabilește o nouă scară valorică a capodoperelor și o nouă ordine a poeziilor, respectă ortoepia poetului.

Donația eminesciană pune începutul unui drum sinuos și plin de curse deosebit de viclene prin Dedalul labirintului manuscriselor. Mulți dintre editori se împotmolesc în "rumeguș" și în "moloș" și pierd repede firul Ariadnei în rolul asumat de Teseu: Minos-Eminescu îi închide adesea în edificiul său și nu toți au darul de a-și confecționa aripi sau de a înfrunta noile curse. Eforturile zădărnice par - astăzi - regretabile, căci labirintul dedalic eminescian s-a dovedit a fi o construcție armonios durată. Frica de haos, prin excelență maioresciană, a generat o anumită psihologie a prudenței și reținerii. Complexul dedalic a împrăștiat spornic umbrele îndoielii și fantoma "integralului" Eminescu a torturat decenii întregi editori.

"Postumiada" lua și proporții grotești din cauza veghei lucide, de neînduplecat Argus, a lui Ibrăileanu, detectiv zelos care a deschis o anchetă scrupuloasă, adăugând foaie cu foaie ia un dosar enorm, care părea imposibil de clasat. "Anchetă" e puțin zis, deoarece "detectivul" își descărca furios toate pistoalele în adversari, argumentând imparabil, țintuindu-i energic pe infami și trăgând rapid câte un foc în țintă.

"Cerberismul" e însoțit și de gesturi mai îngăduitoare; sunt admise, însă, numai bucățile care i se par criticului că nu impietează asupra imaginii apolinice a adevăratului Eminescu ("adevăratul" în accepția lui). "Postumiada" se alimentează abundant, astfel, dintr-o "ibărăileaniadă" bine susținută strategic.

Neacceptarea e totală, iar când e parțială, e însoțită de o migăloasă cântărire prealabilă a argumentelor pro și contra: este Eminescu "Eminescu"? Este Eminescu ce a voit să fie el însuși? Este adevăratul Eminescu?

Întreaga perioadă adolescență este ignorată pentru că este... adolescență, "postumele" de la 1870 sunt inferioare poeziilor publicate în aceeași vreme, fiindcă nu a lucrat cu tot dinadinsul și nici nu le-a versificat (*Demonism*, bunăoară), în poeziile definitive Eminescu a utilizat imagini și versuri din postume și viceversa: din una și aceeași postumă a utilizat versuri în mai multe poezii definitive. bucățile aruncate la coș sunt interesante numai pentru cercetători și trebuie date ca "brulioane", *Geniu pustiu* este o impietate față de Eminescu și o mistificare a publicului cititor; intervine apoi calculul pedant: din 120 de "postume" ale volumului *Poezii postume* (Minerva, 1908) câteva sunt variante, vreo 45 sunt bucăți utilizate în poeziile definitive, vreo 20 sunt anterioare anului 1870, multe din 50 de "postume" cu date incerte au un caracter ocazional, gen în care n-a publicat. Urmează, în ordinea severă și logică a lucrurilor, argumentele: în poeziile de adolescență Eminescu încă nu este el, *Mortua est* (1871) este "un promontoriu al bolintineanismului în eminescianism", prima poezie bună este *Epigonii* (1870); cele 25 de poezii postume din ediția Maiorescu sunt într-adevăr postume, ceea ce nu înseamnă că sunt și definitive (or, Eminescu le-ar fi publicat, căci sunt cele mai frumoase poezii lirice ale sale). Ș.a.m.d.

Ibrăileanu continuă să examineze cu lux de argumente *postumitatea* unor bucăți ca *Sara pe deal*, *Dalila* (*Scrisoarea V*), *La steaua*, *Kamadeva*, *Nu mă înțelege*, *De ce nu-mi vii*, întrebându-se dacă Eminescu era sănătos sau nu când le încredința tiparului. "Postumitatea" atârna de starea scriitorului când se publică opera. Postumitatea e o problemă legată de publicarea, și nu de crearea unei opere. Posibilitatea sau imposibilitatea de a crea are importanță pentru diagnosticarea bolii. Iar aceasta din urmă are importanță pentru dezlegarea problemei postumității. Așadar, problema postumității este numai indirect legată

cu problema posibilității de a crea" (G. Ibrăileanu, Eminescu, Junimea, 1974, p. 274-279).

"Postumiada" se îneca, astfel, în causerie și arguție.

Pe o altă versantă a ei putem înregistra și o atitudine contrarie: acceptarea necondiționată și entuziastă. E cazul lui Nicolae Iorga, care consideră, rând pe rând, că în *Sărmanul Dionis* poetul e același ca și în versurile sale, că scrisorile pierdute prin ziare sunt diamante care așteaptă numai ceva mai multă șlefuire pentru a străluci pe deplin ("Un nou Eminescu apărui: minte sănătoasă de a ști, suflet doritor de a se împărtăși altora, inimă revârsându-se în bunătate, ochi puternici ținând neconținut idealul", zicea Iorga, în 1903, cu prilejul publicării primei biografii a lui Eminescu de către Ioan Scurtu), că *Geniu pustiu* e vrednic de poezia pe care o cunoaștem, că *Prosă și versuri* (ediția Morțun) a *completat* figura lui Eminescu, că și articolele lui, încercările de dramă sunt "atât de remarcabile ca idei", că poemele inedite publicate în *Revista Fundațiilor Regale*, VI, 7, 1939 (e vorba de *Basmul ce i l-aș spune ei*, *Privesc orașul furnicar*, *Oda (în metru antic)*, *Pierdută pentru mine*, *zâmbind prin lume treci*, *Luna trece Lin prin ceață*, *Spre-a stinge-atât amor*, *Contra-pagina*) pot sta alături de ceea ce e mai frumos în "măreața poezie" a lui Eminescu, că nu se poate face mai departe neîntemeiată și absurdă împărțire între operele publicate și cele rămase în manuscris (Iorga spunea cu ocazia apariției primului volum ai Ediției naționale: "*Tipărituri și manuscript merg deci împreună*, chiar dacă s-ar întrebuința o literă mai mică pentru ce n-a fost "gata de tipar", ci material de revizuit. *Așa și numai așa avem pe Eminescu adevărat și întreg, cu scăderi și înălțări, iar nu un amestec fără legătura de "membra disjecta"*" (N. Iorga, *Eminescu*, Junimea, 1981, p. 176-177).

Firește, sunt mai mulți Eminescu și unii sunt inferiori celui pe care îl cunoaștem, dar puținele poeme ce n-au nici o legătură cu viața negată prin gândirea buddhistă și schopenhaueriană "pot veni la urmă".

Iorga infuza, deci, "postumiadei" bun simț și o absolvea de nota absurdă minimalizatoare.

Adevăratul Eminescu era conceput în mod legic și logic ca *Întregul* Eminescu. Iar introducerea ireverențioasă în intimitatea laboratorului nu mai poartă pecetea complexului dedalic: este lucrarea firească de familiarizare cu etapele de formațiune, cu procesul de cristalizare a stărilor lirice în subconștient. Infernul (plutonic) apare

doar ca o peșteră (platonică) în care a ajuns soarele certitudinii. "Postumele Lui sunt cristale imperfecte ale unei chimii care a revoluționat lirica națională" (Pompiliu Constantinescu).

Prin spiritul său fugos G. Călinescu schimbă radical perspectiva "postum iadei", îndrumând-o pe căile cele mai raționale cu putință. Se săvârșește, efectiv, actul departării. Mu mai există "postume" și "antume", ci o operă unitară, desfășurată după legile organicității. Apoi, ceea ce părea să fie "moloș" și "rumeguș" e material de mai bună sau rea calitate, dar "eminescian" și el. Absolut totul, bloc mare sau fărâmitură, coloană somptuoasă sau simplă rozetă decorativă, piatră unghiulară sau pilaștrii de ornamentație și consolidare, are o rațiune arhitecturală. Plan și construcție finisată se identifică. Mai mult: edificiul înălțat de Eminescu imită în chip sublim edificiul însuși ai universului. Și ca această construcție să dureze, Poetul se imolează conform datinei.

Învingând complexul dedalic și oricare alte complexe, Călinescu nu mai rătăcește prin meandrele obscurului labirint al manuscriselor, ci se apucă, fără a șovăi și a delibera îndelung, să-l refacă. Hiatul dintre proiect și realizare efectivă nu-l preocupă, ținta supremă fiind programul original eminescian, spre care se poate ajunge pe două căi posibile: a raporta opera apărută antum la proiectele rămase în fază manuscrisă sau a urmări pretutindeni desfășurarea firului terminologic, refăcând astfel arhitectura ipotetică a operei. Criticul îmbină metodele, renunțând la ordinnea cronologică: "În chipul acesta, în locul unui catalog de opere și proiecte, vom aduce o refacere anatomică a tabloului spiririi creator eminescian și vom insufla duh foilor risipite, unind cu linii, ca în restaurațiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte" (*G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, Minerva, 1976, I, p. 11*). Dintr-un autor de poeme scurte, Eminescu devine, sub pana restauratoare a criticului, "un poet cu năzuința grandiosului și a organicului ca și Goethe". Ca și eroul din schița *Cassiodor*, Călinescu pornește în căutarea firului de aur al scopului și în marele vis ce se numește viața.

Construcția pe temelii vaste la modul imens și ciclic, iată caracteristica fundamentală a întreprinderii eminesciene.

La tot pasul dăm de poeme cu aspirații epopeice, socio-panoramice care intenționează să definească esența și principiul universului, procesul lumii, mecanica vieții, să descrie destinele omului,

deci lucrări "concepute pe spații mari, vaste chiar" cu caracter metafizic. Pe ici-colo apar forme primitive și "nehotărâte" ce au înfățișarea unui bronz răcit și părăsit, în proiecte fiind introduse în devălmășie elemente istorice, clasice, mitologice, monografice. Se desprind lesne, în contururi clare, Ciclul dramelor istorice (al Dodecameronului dramatic), Ciclul panoramelor cosmo și socio-gonice ce urmărește tabloul lumilor stelare și al civilizației (poemul faustic *Memento mori* și basmul filosofic *Povestea magului călător în stele*, sunt nu "postume" oarecare, ci pietre de boltă în uriașul edificiu eminescian), ciclul *Demonului*, ciclul *Luceafărului* (sau veronian, cum l-a definit Perpessicius), ciclul epopeic daco-roman (*Sarmis, Nirvana*, sau *Rugăciunea unui dac, Horiadele, Decebal, Crucea în Dacia sau Joe și Crist*).

În șirul de drame istorice, compuse în marginea cronicilor întocmai ca la Asachi, Negruzzi, Alecsandri, Bolintineanu, Hasdeu, Eminescu suferă din cauza lipsei cronice a spațiilor, în care sa-și proiecteze viziunile de o deosebită amploare, căci, pentru a da iluzia sublimă a rotației tuturor formelor cosmice într-un ev dat, se cereau spații de timp mari: "O panoramă a deșertăciunii, un memento mori, nu se putea iarăși scoate (și nu s-a putut niciodată) dintr-o istorie națională în care stăpânește sentimentul egoist al păstrării și vredniciei neamului" (*Ibidem*, p. 79). Totuși, soluția e găsită și metoda ciclică învinge sub chipul unui principiu de continuitate ce traduce un *totum* stăpânitor asupra mai multor generații. Destinul este marea temă ontologică eminesciană ce condiționează și reactualizarea fatalității tragediei elenice.

Edificiul spiritului eminescian recapătă, prin acțiunea restaurator-pompeiană a criticului, culorile ontologice specifice: etapa prestudentească în care predomină caligrafia citeată, cerneala apoasă, decolorată și care conține un filon patriotic înăbușit de tânguire, exaltare pasională, lunaticie, filosofare, alegorizări și platonism naiv; în etapa următoare (vieneză) patriotismul devine mai grav, mai politic și mai panromânesc, peste ea așezându-se byronismul, faustianismul și schopenhauerismul integral și cam zgomotos (caligrafia e acum rotunjită și citeată); faza berlineză mai conștientă de riscurile dragostei (caligrafia e mărunță și ascuțită); epoca ieșeană e fără culoare filosofică, proza fiind "sociologică" și realistă, iar poezia pasională, galeșă sau iritată cu izbucniri de misoginism și mizantropie (scrierea redevine citeată); etapa bucureșteană se caracterizează printr-o mai mare

siguranță a expresiei, prin volubilitate și năvăinicie, scrierea căpătând trăsături ritmice de peniță gotică.

Așadar, patru etape de durare a edificiului se pot desluși: prestudențească, 1864-1869, studențească, 1869-1874; ieșeană, 1874-1877 și bucureșteană, 1877-1888 și dacă despărțim opera în trei zone (teatru, proză, poeme mari) se conturează următorul tablou ipotetic:

Teatru:

Epoca studențească: Marcu-vodă [Mihai cel Mare, Mira, Anna Movilă]; Doamna Chiajna: Răzvan; Ovidiu-n Dacia; Joe și Crist; Alexandru Lăpușneanu [proiect vechi]; Tudor Vladimirescu (?); Emmi. *Epoca studențească*: Mureșan. Arpad, regele ungurilor; Ștefan cel tânăr [Mira]; Decebal. *Epoca Iași*: Dodecameron; Grue-Sânger; Alexandru cel Bun; Domnița Marioara; Petru Rareș [copie]; Cenușotcă; Basmul împăratului fără urmaș; Elvira în disperarea amorului; Gogu tatii; Bedlem-Comodie; Văduva din Ephes; Junețea lui Mirabeau; Verene [dialog]. *Epoca București*: Cel din urmă Mușatin, Alexandru Lăpușneanu; Trei fiori albe.

Proză:

Epoca prestudențească: Geniu pustiu. *Epoca studențească*: Iconostas și Fragmentarium; Avatarii faraonului Tlâ; Făt-Frumos din lacrimă; Umbra mea; Sărmanul Dionis; Întâia sărurtare; La aniversară; Amalia; Cezara. *Epoca Iași*: Aur, mărire și amor; Falsificatorii de bani; Boierimea de altădată; Istoria miniaturală; Moș Iosif; Părintele Erinolachie Chtsăliță; Archaeus; Visul unei nopți de iarnă; *Epoca [Iași] - București*: Moartea lui Ioan Vestimie.

Poeme lungi:

Epoca prestudențească: Cassiodor; Genaia, Horiadele. *Epoca studențească*: Povestea magului călător în stele; Memento mori; Decebal; Demonism; Miradoniz [Demonul]; Poveste [Poesis]; Fata în grădina de aur; Miron și frumoasa fără corp; Frumoasa lumii; Basmul lui Arghir; Călin Nebunul; Rime alegorice; Moarte; Decebal în Valhalla; Nunta piticilor. *Epoca Iași*: Gemenii; Strigoii; Mușatin și codrul; Pustnicul; Tablou și cadru; Antropomorfism; Diamantul Nordului; Poveste din Halima. *Epoca București*: Luceafărul, Scrisorile [I, II, III, IV, V].

(ibidem, p. 349-350).

Opera de reconstituire *pompeiană*, realizată într-o imagine critică de G. Călinescu, este întregită organic de cea editorială concretă înfăptuită prin strădaniile ciclopice ale lui Perpessicius. E o întreprindere urieșească, homerică, pe măsura figurii lui Eminescu.

Cu conștiința exemplară a datoriei sfinte "de a nu încurca etajele, nici firidele", Perpessicius începea, bizuindu-se pe curaj, probitate și răbdare, odiseea editorială eminesciană. Nu și-a desconsiderat predecesorii; din contra, i-a tratat cu bunăvoință, găsiindu-le merite oricât de modeste, căci știa că "arhitectul acestui labirint a fost unui, și încă ce arhitect", iar ceilalți, care s-au apucat să reconstituie edificiul (exegeți, editori, tipografi, tehnoredactori), vin doar cu capriciile și cu fanteziile lor autoritare.

Adevărat Ulise al întortocheatelor căi editoriale, el a știut dintru început să evite glasurile de sirenă ce-l puteau distra de la drum și prinde în cursele perfide. Va purcede, așadar, la înlăturarea grabnică a prejudecăților de tot felul. În acest sens nu înțelege să-l urmeze pe Ibrăileanu și ceilalți și să intervertească ordinea poeziilor de tinerețe. Ordinea e cea cronologică sau mai bine zis, date fiind împrejurările vieții lui Eminescu, râvnit-strict-cronologică. Ediția Perpessicius s-a voit și a fost ea atare o ediție *inspirată de la adevăr* și reconstituitoare a *imaginii istorice* a operei. Sistemul statistic este repudiat, deoarece împiedică deslușirea vârstelor poeziei, lucrul cel mai de preț din oprera eminesciană. Eminescu este, în viziunea mare-lui editor, "patronul breslei făurarilor de expresie" și se poate spune că-și modela versurile *more atque ritu ursino*, adică în felul urșilor ce-și netezesc progeniturile diforme pentru a le imprima liniile unei fizionomii perfecte (parabola e aplicată de Favorinus creațiilor lui Vergiliu). Este o râvnă eminesciană care merge la "poemul întreg", la temeiul căreia stă multă viață și formă individuală. Orice cuvânt și rând poartă pecetea unei pulsații a viului celui mai viu și Perpessicius își propune să realizeze nu o ediție pur și simplu *variorum, ci omnium variorum*, adică una care să înregistreze toate variantele și toate formele indiferent de valoare sau de proporția lor. Textul trebuie să fie viu și să se impună ca "document de psihologie experi-mentală", redând procesul psihodinamic al genezei, firul filiațiilor și interțeserilor de materii sufletești. Operația, delicată, presupune putința de a stoarce îndoielii supremele certitudini și de a da viață inanimatelor resturi, "așa cum maica zănaticului Lemminkainen

însuflețea rămășițele fiului său după ce le-a greblat în cascada Manallei" (Perpessicius, *Eminesciana*, Minerva, 1989, vol. I, p. 240).

Caracterul *miscelaneu* al Caietelor eminesciene, alcătuirea lor din fire detașate în care variantele sunt risipite aiurea, presupune o atenție de fiecă clipă și o constantă continuitate în lucru, calitate pe care Perpessicius a demonstrat-o cu vârf și îndesat. Opera lui de editor se curma la volumul VI (I - 1939; II - 1943; III - 1944; IV - 1952; V - 1958; VI - 1963), fiind preluată de o echipă de noi editori (Petru Creția, Dimitrie Vatamaniuc, Oxana Busuioceanu, Aurelia Rusu, Aurelia Creția-Dumitrașcu, Anca Costa-Foru, Eugenia Oprescu, Claudia Dimiu, Alexandru Surdu, Simona Cioculescu) care o duce la bun sfârșit (VII - 1977; VIII - 1988; IX - 1980; X - 1989; XI - 1984; XII - 1985; XIII - 1985; XIV-1993; XVI-1989).

La capătul unui marș lucrețian al forțelor (*quasi cursores vitae lampada tradunt*) Perpessicius visa să se realizeze "o ediție în foarte multe volume, integrală și critică, a operei lui Eminescu". Termenul fixat era pragul veacului XXI (*Scrisoare către editorul eminescian integral din anul 2000*, ibidem, vol: II, p. 57).

II

"Postumiada este, bineînțeles, o mentalitate în mrejele căreia nimerește adesea, se zbate, "disperat", eul viu eminescian. Ea reține prea îndelung întregul Eminescu într-o imagine tradițională și rigidă care este cea maioreșciană; ceea ce există în laboratoare în bucăți așazicând informe, constituie un non-eu, un Eminescu inautentic. Mentalitatea aceasta impune ca criteriu universal-valabil *ruptura totală*. Tărâmul *antum* și cei *postum* sunt net separate și situate la poli geografici diferiți și ceea ce se transferă din altul în altul presupune verificare prudentă. Mai mult: chiar dacă s-au operat transferuri masive, piatra de hotar rămâne mental tot acolo unde a existat: între tărâmurile de neîmpăcat. Ibrăileanu ar fi fost foarte contrariat dacă ar fi citit, chiar la ora când își scria primul articol din serialul *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, eseul lui T. S. Eliot *Byron* (1926). Autorul lui *Don Juan*, al lui *Manfred* și *Cain* se impune ca o deosebită personalitate nu atât prin ceea ce este concentrat și ceea ce este chintesență; dacă am căuta aceste calități în poezia lui, așa cum o căutăm în poezie în mod obișnuit, n-ar rămâne absolut nimic din ea. Farmecul byronian se conține în narațiunile lungi, în formele narative, tranzitorii. Și în retorismul său

masiv, în chiar sonoritatea dură, căci autorul lui *Don Juan* nu avea un auz poetic perfect, în prefăcătorie istrionică ce-i îngăduie să depună multe eforturi ca să se identifice nu numai la suprafață cu rolurile pe care și le asumă. Personalitatea byroniană se mulează pe un conglomerat ciudat și unic în felul lui de contrarii: înclinarea spre șarlatanism cu un deosebit caracter deschis, pozeurul, se pomenește, în fond, un *poete contumace* (= poet trufaș, neconcesiv) într-o țară în care domină afectarea; prefăcătorie infinită și autoamăgirea se împăcau cu o sinceritate nebănuită și neintimidată de umilință; comportamentul vulgar de patrician se învecina cu acela de bețivan semeț, iar "satanismul" său contrafăcut și aviditatea de faimă nu-l făceau să fie absolvit de superstiții și să nu fie înconjurat de o proastă reputație.

Ce-ar fi zis, apoi, Ibrăileanu dacă ar afla de pelerinajul lui Brâncuși în India, prin care învederatul "clasicist" vroia să pășească fluxațiunea și axialitatea tradițională sau de procesul de naturalizare a arhitecturii secolului XX (și nu numai, poezia cunoscând o aventură similară) care valorifică asperitatea, aspectul bolovănos, accidentalul, "premorficul". Ceea ce pare să schimonosească fața apolinică a lui Eminescu devine calitate prețuită în mentalitatea mai nouă a secolului care concepe un clasicism doar relativ sau, așa cum îi zice inspirat Malraux, "negativ", impus, ca urmare, prin "oroarea lucidă a seducției".

Clasicismul eminescian, manifestat în formele lui antice folclorice românești, este mai degrabă unul "etern", care exprimă "cugetarea sacră".

Se impun câteva delimitări mai nuanțate.

Este un clasicism generat nu de intenția de a obține calități formale (rigoare, măsură, armonie, puritate), ci de "intenții premeditate", precum zice Camus în eseuul său *Inteligența și eșafodul*. Aspirația clasicistă apare, astfel, ca expresie a culturii inteligenței, a unui comportament civilizat și a unei reguli de viață, a științei literare și omenești, a sacrificiului pe care îl cere *arta*. Răspunzând celor care îl întrebau cum a ajuns să descopere teoria mecanică, Newton le răspundea: "Gândindu-mă la ea mereu". Eminescu este artistul care se gândește mereu la artă, clasicismul lui fiind nu o orientare stilistică programatică, o componentă esențială a spiritului ce se manifestă sub semnul universalității. Deci, se cere să adoptăm o nouă optică asupra clasicismului eminescian care consfințește o sete a formelor perfecte platoniciene ce impune eternitatea artei, necesitatea efortului eroic și

intensității trăirii, a efortului lucid menit să le toarne în tiparele frumuseții asemănătoare celor antice.

Departe de a fi *singura* componentă, clasicismul este un element esențial ce dă strălucire și măreție, întreținând o continuă încăpățănare de a obține perfecțiunea.

Ambiția clasicistă are, în fond, un rol mediator: convertește setea romantică de absolut în setea de perfecțiune și temperează elanurile baroce (revărsarea, extravertirea, strălucirea), preschimbând *multul* excesiv al formei în *multul* concentrat al fondului, în densitatea lui tragică. Sub un alt aspect, prin clasicism se constituie un plan mai echilibrat al trăirii, smulsă din domeniul visceralului baroc, ca și din sfera romanticului spiritualizat.

Așa cum Eliot explica împăcarea contrariilor celor mai ciudate prin personalitatea byroniană, tot astfel marile blocuri aurifere ale postumelor revelă personalitatea eminesciană de neconceput fără explorarea tărâmului plutonic unde eul se cunoaște pe sine mai profund prin căderile "în sus" în abisul ființial.

Așadar: chiar dacă sunt periferice personalității eminesciene, postumele fac parte oricum din ea, se circumscriu acesteia, invariantei axiale ce-o caracterizează.

În termenii hegelieni ai însemnărilor de la cursul de filosofie Eminescu își prezintă savant fenomenologia personalității: "Ființa caracteristică a personalității e aceea că ea singură este rațiunea sa, principiul său, fondul său de viață - personalitatea, se determină prin sine însăși; căci a fi propria sa rațiune de-a fi este de-a se determina prin sine însăși, de a fi ea însăși propria ei substanțialitate necondiționată prin sine și în sine. Adevărul ei consistă într-aceea că din această cugetare fundamentală se vor dezvolta toate părțile ca o necesitate organică" (*Fragmentarium*, p. 192).

Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca immanentă deja cugetarea corpului său (deși în lumea reală se-ntâmplă ca să fie tocmai viceversa și ca exteriorul să poarte în sine ideea interiorului).

Vasăzică, Eminescu însuși vorbește despre o desfășurare a personalității dintr-o idee *immanentă*, care e adânc internă; e ghinda din care va crește stejarul în virtutea unei atari predeterminări, toate întâmplările, faptele și suferințele vor sta sub semnul unei fatalități oarbe ale ideii interne.

Firește că această idee internă nu lipsește din postumele eminesciene.

În ciuda faptului că critica contemporană instituie textului statutul de realitate pură, non-obiectivă care nu are legătură cu spiritul sau sensibilitatea unei epoci sau cu personajul autorului, conceptul personalității nu poate fi ignorat. Chiar în cel mai "obiectiv" text al *Străinului* camusian există o prezență latentă a autorului; rapiditatea și tensiunea, după cum precizează Cesare Brandi, exclud poezia cuvântului, determină ariditatea și neutralitatea stilului, ceea ce înseamnă o atitudine. Însuși Camus vorbea, în discursul din 10 decembrie 1957, rostit cu ocazia decernării Premiului Nobei, despre personalitatea *morală* a artistului chemat să fie vulnerabil dar îndârjit, nedrept și pasionat după dreptate, veșnic sfâșiat între durere și frumusețe și hărăzit să scoată din ființa lui dublă creațiile care să se construiască în văzul tuturor și să se opună mișcării deductive a istoriei. Tot Camus precizează, în *Omul revoltat*, că existența nu este doar ființare. Devenirea infinită nu poate să se transforme în existență, căci are nevoie de un început. Existența se poate învedera doar în *devenire*. Devenirea nu este, însă, nimic fără existență. Lumea nu este o permanență pură, dar nici o mișcare pură. Dialectica nu-și poate permite să aspire continuu la o valoare necunoscută. Ea se învâрте în jurul limitei, ca prima valoare. Heraclit, descoperitorul mișcării, descoperea și limita.

Ființa eminesciană este marcată și ea de mișcare ca devenire ce revelează limita; ființa individuală ia formă de arhei, formă a unei eterne treceri a materiei prin lume. "Nu mai suntem material vorbind nici într-un moment unul și același om", notează poetul într-o însemnare referitoare la preceptul heracitean privind neputința de a coborî de două ori în unul și același râu.

Prinsă în râul curgător al trecerii, ființa își revelă în ce sens devine și cine este, ca identitate, numai printr-o oprire eleată a elementelor ei componente în loc. Imaginea cea mai bună a conștiinței noastre de sine, spune Eminescu într-o altă însemnare din *Fragmentarium*, este caleidoscopul, identitatea noastră fiind o idee, o poziție încremenită a sticlelor vii, un monogram sub care adunăm ca sub un titlu și punem în legătură frunzele risipite ale vieții noastre (*Fragmentarium*, p. 282-283).

În postume drumul ființei eminesciene ia forme mai sinuoase, serpuiește mai anevoie și mai capricios din cauza "sticlelor" diforme și "frunzelor" fărâmicioase. Ființa e căutată, aci, sub semnul neliniștii, al problematizării continue: "Pentru o minte mare totu-i problem" (*Archaeus*). Încă Perpessicius, în prefața la volumul IV al ediției sale, recunoaște postumelor meritul de a conține "o mai categorică putere destăinuitoare" și de a pune în locul vechilor spații albe livezi înverzite sau grădini bătute de furtună, deci viață (*Introducere*, p. XII). Intensitatea iubirii, bunăoară, se impune cu tortura și deliciile ei, într-un cuvânt, cu toate furtunile demonice însoțitoare.

E mai multă deschidere, e mai multă substanță autobiografică, mai multă ardoare pasională în postume?

Credem că pur și simplu e o căutare mai neliniștită a ființei care subsumează trăire concretă peste care nu se așează aerul rarefiat și chiar glacial al impersonalității. Abisurile se deschid chiar în fața poetului care, așa cum demonstra Ion Negoițescu, e dublă; "privește o dată spre noaptea comună, a vegherii, a naturii, și umanității și altă dată spre noaptea fără început a visului, vârstelor eterne și a geniilor romantice" (*Poezia lui Eminescu*, Buc. 1970, p. 20-21).

Criticul, se știe, a păstrat distanța dintre cele două domenii (unul neptunic ce corespunde în general antumelor, deschis spre orizonturile lumii și altul plutonic, ce se suprapune laboratorului și care vine din craterul obscur al ființei unde vâlvoiesc văpăile subterane), observând o degradare a lirismului, a mitosului original, prin dominația "raționalului", discursivului, abstracțiunii. "Asistăm în general la înlocuirea metaforismului vizionar immanent poeziei, țâșnind din craterul obscur al ființei, cu o afectivitate particular delimitată. Să-i fi lipsit lui Eminescu acel gust iluminat, care se împlinește în suculele fructelor spirituale ultime? Sau a fost, la rădăcinile ființei, teama de noaptea genială, de nebunia ei orfică? I-a fost teamă Sui Eminescu de propriile lui straturi din adânc, de humele fantastice din care imaginația năpădea cotropind gândirea? Presimțind poate catastrofa finală, a încercat ei, oare, să se salveze într-o creație domolită, de euritmii care se revărsau în undele unei naturi mai calme?" (*Ibidem*, p. 23). Criticul se mai întreabă, la sfârșitul explicațiilor ipotetice dacă nu chiar gustul lui Maiorescu, prea ponderat și academic, ar fi influențat selecția poetică eminesciană.

Nu putem concepe, din perspectiva zilei de azi, decât contururile convenționale ale acestor țărâmurî, aflate în activă interferență și formând, ca atare, singurul țărâm al eului eminescian. Nu contrariul, ci *contradictoriul* (în sensul lui Lupașcu), sesizabil în miezul ființei, structurează opera eminesciană.

Țărâmurile se intercondiționează activ, nostalgiei Absolutului corespunzându-i, în cadrul mobil al laboratorului, nostalgia perfecțiunii. Sunt două absoluturi, două infinituri care se cheamă, se impulsionează și se contopesc până la urmă într-un plin ontologic. E și concluzia pe care o trage, la capătul studiului atent al manuscriselor, Petru Creția; "Avea două direcții de nesfârșire în el: infinitul impetuos al poeziei ca terminație lirică neîncetată și infinitul dorinței de a-și perfecționa o parte dintre poezii. între aceste două și-a pierdut continente de operă. Scria enorm, trecea de la o poezie la alta (când nu le scria simultan), nu încheia, chemat să se întoarcă la anumite lucruri pe care le simțea perfectibile, ca simplu material, ba chiar uitându-le definitiv, chiar atunci când nu le lipsea prea mult ca să ne mulțumească. Pe noi, nu pe el: el nu se putea opri nici din asta, din perfecționare, adică, niciodată" (*România literară*, N. 2, 1989).

În procesul de revelare-ascundere al ființei Eminescu ba transcrie înfrigurat ideea din teama de a nu se *palifica* și de a nu substitui "gândirea de aur" într-o "monetă ștersă și veche care sună fals", de aceea, ideea cum vine, trebuie scrisă, citim într-o însemnare manuscrisă (*Fragmentarium*, p. 57), ba o supune decantării și trecerii prin sita inteligenței și răcirii prin precepte de gust și echilibru (actul devoluțiune inspirant se cere tradus în opere de artă, citim într-o însemnare (ibidem, p. 541), ba îngăduie nebuloasei stilistice să se manifeste nestingherit, ba o alungă energic în dorința de a limpezi contururile. Impactul perfecțiunii cu "imperfecțiunea" traduce, în artă, impactul certitudinii cu incertitudinea ce are loc în ființă.

Însăși dezvăluirea acestei ciocniri dialectice a părților în cadrul întregului aduce mărturia sincerității radicale, atribut indiscutabil al modernității.

În antume, peste trăirile abisale se aplică estompa impersonalității: somnul, "ondina gândului" acoperă ființa cu o mută armonie (*Cugetările sărmanului Dionis*), *Melancolie* traduce ciudata senzație că viața "îmi pare că ea cură/ încet repovestită de o străină gură/ ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-ar fi fost", iar finalul

sceptic al poemului *Împărat și proletar* e îndulcit de formularea metafizică "... - atunci te obosește/ Eterna alergare... și-un gând te-ademeneste:/ "Că vis al morții-eterne e viața lumii-întregi".

Gândurile, amare, beneficiază de armonia mută a visului, de efectul compensativ al imaginarului, metafizicului pacificator.

Postumele atestă aceleași momente de filtrare prin sita inteligenței și de acoperire a ființei cu multele armonii ale visului, numai că aici golul sufletesc apare mai des nominalizat: "Cum între cer și mare trec păsările stol,/ Trec gândurile mele a sufletului gol,/ Întind ale lor aripe spre negre depărtări.../ Tu nu mai ești în visu-mi luceafărul pe mări" (*Apari să dai lumină*).

Așadar: între cele "două" tărâmurii nu este o deosebire de esență: pur și simplu ființa eminesciană se lămurește mai greu din fumurile infernale ale Hadesului.

CANTUL FUNIEI, "CEL ETERN NEISPRĂVIT"

I. Structura, holografică a operei eminesciene

Trebuie să ținem seama neapărat de faptul că Eminescu se situează - nu temporal, ci prin esențialul operei și personalității sale - în faza de tranziție de la sistematism la fragmentarism, de la viziunea impersonală asupra lumii la cea marcat personală și temporală (prin incursiune în devenirea - biografică, spirituală - a eului). Nu e vorba de bucăți rupte dintr-un întreg, de resturi rămase din el ca în cazul binecunoscut al fragmentelor presocraticilor. E la mijloc o mutațiune de orizont ontologic, o formă de mentalitate care substituie sistemul prin fragment, substituie alimentată de conștiința - sceptică, neliniștită, mereu căzând în aporiile cunoașterii - că "unitatea infinită a sistemului" condamnă fatal la neîmplinire, la o scufundare în împărăția semnelor. (Această conștiință a alunecării în neantul simbolicului o avea și Eminescu, la 1876).

Fragmentul nu e ceva încheiat ca atare, nu este un fragment, ci, prins într-o sarabandă a corelărilor, combinărilor, se profilează ca un început ce generează alte începuturi. Fragmentarismul este reacția în lanț a gândirii, care atrage fragmentele într-un șuvoi reactiv. "Infinitatea impulsului cunoașterii", la care trebuie să reflectăm pentru a obține întregul, duce, după Schelling, la stârnirea unui "șuvoi nesfârșit de fragmente", la un "șuvoi simbolic" al gândurilor. Fragmentarismul, mereu derutai de procesul năucitor al devenirii, caută neputincios puncte de reper., o stabilitate a gândirii, o centrare cât de relativă. Zadarnic, însă! Șuvoiul își are curgerea sa suverană, înfeudând cursului său secvențele, particulele care încearcă în disperare să se stabilizeze, să se opună, să afișeze o oprire. Gândirea e nevoită s-o ia mereu de la început, zbatându-se ca într-o roată a lui Ixion. Este, după expresia aceluiași Schelling, "un mijloc schimbător între haos și sistem, haosul pregătind sistemul și nascându-se apoi un nou haos". Năzuința de a obține o cunoaștere sistematică mai stăruie, dar ea se întâlnește cu un proces de relativizare gnoseologică prin încorporarea dimensiunii infinitului: fragmentele, așa cum precizează Gabriel Liiceanu,

prefațatorul versiunii românești a Filosofiei artei, "sunt punctele de coagulare care, toate, fac semn spre centrul ubicuu al unui univers cu periferia aflată niciunde" (Gabriel Liiceanu, *Cearta cu filosofia*, Humanitas, București, 1992, p.85). Privite dinspre ele însele, fragmentele sunt puncte de stabilizare, de centrare, sfidând haosul; privite însă dinspre sistem, ele sunt puncte de destabilizare și descentrare, producând ele însele haos.

Fragmentul inițiază, așadar, un joc dialectic, dar tragic, în esența lui, al împlinirii/neîmplinirii, al absolutului, relativului, al năzuinței la infinitul (sistemic) și a conștiinței limitării la finitul (fragmentar). Strângerea de arici în sine a fragmentului ca gen, de care vorbea autorul Filosofiei artei, nu poate fi o stratagemă sigură prin care să se apere de șuvoiul nesistemic (haotic, deci) al gândirii. Există totuși o șansă: corespondența secretă dintre fragmentele risipite într-o întreagă constelație de puncte ale discursului. Limitarea la fragment nu înseamnă blocarea definitivă, ci stabilire într-un punct din care comunică - secret, ezoteric - cu alte puncte. Unitatea fragmentarismului e de domeniul tainei, a corespondențelor subiacente.

De altfel, atingerea întregii scări a absolutului pare, din punctul de vedere al fragmentarișilor secolului XX, un caraghioslâc. Este ceea ce ia în derâdere Emil Cioran în al său *Tratat de descompunere*: în filosofie, se poate prospera doar prin acceptarea limitării și a opririi la timp. Există un vag al Esențialului, creat de mulțimea întrebărilor pe care și le pune spiritul. Or, într-un spațiu fără orizont nu sunt nici întrebări, nici răspunsuri, spiritul fiind agasat și victimizat de năvala celor dintâi. Este, adică, vrăjmășit de propria îndrăzneală, de absolutul opac, de zeii a căror existență este incertă, de evidența neantului: "Vai de cel care, ajuns la o anume clipă a esențialului, n-a știut să se oprească! Istoria ne arată că gânditorii care s-au cățarat pe scara întrebărilor, punând piciorul pe ultima treaptă, treapta absurdului, n-au lăsat moștenire posterității decât un exemplu de sterilitate, în timp ce confrății lor, opriți la jumătatea drumului, au fecundat curgerea spiritului, ei și-au slujit semenii, le-au transmis câte un idol bine modelat, câteva superstiții bine șlefuite, câteva erori deghizate în principii și un sistem de speranțe" (Emil Cioran, *Tratat de descompunere*, Humanitas, București, 1992, p.126).

La fel se întâmplă și în poezie al cărei obiect periculos din punct de vedere gnoseologic este chiar ființa. În impactul cu ea, poetul

ajunge la imposibilitatea de a compune. Exasperat de sărăcia cuvintelor, nu-și va mai scrie până la capăt poemul. "Incapacitatea de a alinia elementele - la fel de lipsite de sens și savoare ca și cuvintele care le exprimă - duce la revelația vidului. Astfel versificatorul se retrage în tăcere sau în artificii de nepătruns. În fața universului, spiritul prea exigent suferă o înfrângere asemănătoare cu cea a lui Mallarme în fața artei".

Eminescu este tocmai dintre marii "fragmentiști" care, avântat pe scara cunoașterii absolute, se oprește adesea pe scările interogației, evitând cursele înaintării nesăbuite și ale obsesiei ultimei frontiere. Opera sa, luată în întregime, este un sublim Fragmentarium cu o imensă nostalgie a unității, materializată deopotrivă atât în gesturile calme clasiciste cât și în strângerile în sine de arici esențial romantice sau moderne (postmoderne). Aspirația călinesciană "de a face arhitectura ipotetică a operei" și "de a uni cu linii, ca restaurațiile pompeiene, figurile mozaicilor sparte" (G.Călinescu, Opere, București, 1969, vol. 12, p.9) este expresia încercării titaniene de a urma toate semnele pe care le fac fragmentele ca puncte de coagulare, mai dense sau rarefiate, dintr-o periferie mobilă a Fragmentarului spre centrul lui ubicuu. Sensul modern al întreprinderii călinesciene constă în nedelimitarea tranșantă a poeziilor realizate (în sensul schemei platoniciene a lui Maiorescu) de variatele exerciții și "molozi" (după formula de laborator intim, fixată de Perpessicius).

Așa cum credea Gusdorf în *Fondaments du Savoir romantique*, viziunea fragmentară este asemănătoare viziunii antropomorfe a lumii, corelând extremele opuse ale compoziției, care figurează pe de o parte opera totală, *Gesamtkunstwerk*, ce transcende frontierele între arte și discipline și fragmentul, care exprimă Totul prin reducere cu ajutorul clipei când țâșnește scânteia gândirii. Mai mult decât atât: în fața cercetătorului și cititorului de azi stă structura holografică a operei eminesciene în care fiecare parte poate reconstitui întregul univers al ei (vezi în acest sens Solomon Marcus, *Invenție și Descoperire*, București, 1989, p.290). Poemele încheiate și variantele sunt deopotrivă holograme revelatoare de întreg. Arhitectura ipotetică, a cărei restaurație o visa Călinescu, este în fond o ordine înfășurată în sensul lui Bohm, o unitate adâncă secretă de dincolo de fragmente care poate fi înțeleasă nu prin dezmembrarea în părți constitutive, ci prin deslușirea unui comportament specific de ansamblu. Modelul

holografic, ce se "inspiră" din sistemul de "monade" leibnizian sau calculul integral al lui Newton, descris de Noica și Marcus, este în măsură să propună o relecturare a lui Eminescu prin conceperea unei ordini (înfășurate) relevate prin holomișcarea, a cărei predecesoare - în exegeză - este geneza interioară.

Astfel, toate fragmentele din epopeea dacică (Dodecameronul dramatic) trădează viziunea arhetipală și profund tragică specifică lui Eminescu, marile teme ale pierderii identității, uriașei roți a vremii, terorii istoriei și fortunei labillis, ale ieșirii din paradisul dacic protoistoric și căderii în istorie, mării (poetul o invocă mereu în Sarmis: "Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate/ Spre zarea-i luminoasă pornește să-și unească/ Eterna-i neodihnă cu liniște cerească", în Fragmente dintr-o epopee dacică: "Când în imagini de valuri vei plânge a Daciei soarte"; în textele aferente la Decebal: "infinită mare"). a Răului ca principiu ce guvernează lumea ("Răul./ Și acest vierme naște, crește, distruge viața").

Laserul exegezei, emițând raze cu unde de aceeași frecvență, poate descoperi reprezentări holografice ale aceleiași viziuni unitare în toate textele caietului de tinerețe (Viena-Berlin), 2287, în care găsim, constelate, Memento mori, Mureșanu, Decebal, Rugăciunea unui dac și Avatarii faraonului Tla. ("Icoana barbară a trecutului" neantizează inima poetului, alias Decebal, Mureșanu sau Dacul, o incendiază și o înveninează demonic, reîmpingând-o în vecinicul nimic, o identifică cu sufletul lumii crud, neînduplecat și rece, adâncește abisul dintre tinerețea și bătrânețea spiritului. Decebal apare în ipostaza dublă a lui Hamlet care se întreabă asupra propriei identități și a lui Lear, "biet bătrân... nebun pe jumătate". Abisul dintre dorința de absolut, fericire deplină și prăbușirea, neantizarea totală, tensionată la extrem, meditația asupra sensului ființei umane în genere colorează intens ontologic confesiunea: "În orice clipă e un altul rege -/ ș-acel bătrân a căruia umbră albă,/ O văd colo-n metal... să fiu chiar eu.../ Să fie Decebal, dușmanul Romei.../ Să fie același care a fost și ieri.../ Ce suntem noi, ce este astă viață/ Pe ce se-nșiră ziua d-ieri cu azi/ Cum ne cunoaștem aceiași/ Ce leagă fapt de fapt și zi de zi/ Când ne schimbăm, când orișicare clipă/ E același nume pentru un alt om.../ Vis unei umbre, umbra vis -/ Om! Care e ființa ta... Ce face/ Ca tu să fii... ce face să nu te risipești/ În propriile-ți fapte și gândiri./ Sângele-acestei umbre e durerea./ Toată fericirea o uităm în viață/ Ca și când n-ar fi fost, numai

durerea/ Ochiu tânjește... face să privim/ Trecutul nostru dispărând în vreme./ Ca insule mândre-n ocean plutinde./ De care a vieții neagră, grea corabie/ În orice clipă se tot depărtează.../ În urmă-ne rămâne fericirea/ Durerea-n veci noi o ducem cu noi" (Decebal, ms. 2287, 48' - 48^V). Tot atât de peremptoriu apare aceeași viziune, fără "icoana barbară" a vremurilor revolute, dar cu aceeași interferență neantizatoare a trecutului și a prezentului și același sentiment al trecerii cu toate varierile holografice de ordin psihologic (durere, bucurie, suferință, renunțare, ciudă că timpul nu se oprește în loc în cadrul trăirii idilice a dragostei) și cele de ordin ontologic (trecere ireversibilă și alunecarea în nimicul ca durată sterilă, conștiința acută a "vieții sfârșimate" și a opoziției ireconciliabile absolut - relativ, natură - om ca expresie paradigmatică a raportului veșnicie-imuabilă -ființă trecătoare) în caietul 2260, în care inserează Minte și inimă, Preot și filosof, Ce suflet trist, Dintre sute de catarge, Din cerurile albastre, Ta twam asi, Răsaia asupra mea, Ce te legeni..., Sarmis și Gemenii sau în oricare alt caiet-manuscris eminescian, fie că consultăm texte definitive de bază sau versiuni aferente sau coroborate, însemnări, note de cursuri, transcrieri din lecturi, note marginale. Cităm din numeroasele versiuni de tranziție sau "autonome": "Peste viața-mi sfârșimată/ Gonind idealurile,/ Pe de-a pururi vor străbate/ Vânturile, valurile" (Dintre sute de catarge, ms. 2277, f. 98); "Un vis este de mărire și faimă, și cădere,/ Imperiul, coroana-mizeria, un vis.,/ Dormind umblam prin lume cuprins de o părere/ Străfulgerată doară de-a nopții apropiere,/ Zvârcolindu-ne-n nimicul din care-am fost învins" (Ta twam asi, ms. 2262, f. 58); "La ce surmezi cărarea departe de pământ,/ De ce s-atârne toate nădejile de vânt,/ Iar inima organul atâtor suferinți/ Trecut-o-au asupra-mi părinții din părinți?/ Și voi s-o sufăr încă nu pot, dar nu mai voi,/ O valuri luminoase, luați-mă-ntre voi..." (Ce suflet trist..., ms. 2277, f. 52); "Și tristul nostru suflet ca ocean s-așterne,/ Tăiat e de corabia gândurilor eterne.../ Ca unde trecătoare a mării cei albastre,/ Dorința noastră spuma nimicniciei noastre" (Preot și filosof, ms. 2262, f. 43v - 44). Chiar și cititorul obișnuit poate identifica ușor motivele vieții sfârșimate, vânturilor și valurilor sortii, suferinței jăsite de părinții din părinți, corăbiei gândurilor, nimicniciei, eternului și vremelnicului în poezii ca Pe lângă plopul fără soț, împărat și proletar, Speranța, Epigonii, Mortua est, și bineînțeles în marile poeme Memento mori, Luceafărul, Andrei Mureșanu, Decebal.

Caietele cu versiuni de tranziție și cele barate pentru a fi cizelate mai departe cu tot materialul bruionar, demonstrează un proces de interferare dialectică (paradoxală prin excelență, deci) a voinței de autonomizare și rotunjire în sens clasicist și a voinței de fragmentare în sens modern (și postmodern): în măsura în care se adună cât mai multe puncte de coagulare în vederea obținerii întregului (sistematic) se declanșează și mai puternic operația de dezmembrare, descentrare și intrare în zona plutonică, după cum o numea Ion Negoițescu (zona laboratorului, a văpăilor obscure evasidemonice ale spiritului eminescian, și, deci, a metaforelor infernale). De fapt, însă, mișcările spre sistem (unitate) și spre fragment (ce corespund zonei neptunice și plutonice) se reactivează, reciproc conform logicii contradictoriului și contopindu-se într-o unică holomișcare. Cu cât mai senin-impersonal, "paradisial", rotund, clar, apolinic și eliberat kathartic apare în versiunile de bază cu atât mai obscur-subiectiv, infernal, fragmentar, abscons, demonic și frământat tragic apare în versiunile secundare, care fac parte din corpul celor dintâi. Este o reactivitate reciprocă, o tensionare în ambele direcții, o urcare însuflețită spre absolut și o blocare nepăsătoare, stoică, în relativ. Absolutizarea și relativizarea se provoacă succesiv, pe spirala capricioasă a dialecticului.

Intuițiile eminesciene au mers chiar spre câteva reprezentări holografice-cheie, cum ar fi lumea-undă, Timpul-râu, arheitatea universului și Cartea.

Poemul (cântarea) este, în viziunea lui Eminescu, reflexul arheal al "vocii celei mărețe a undelor teribili, înalte, zgomotoase, a unui râu, ce nu-l vezi". Sunt chiar undele de timp ce viitoru-aduce, zice poetul, spre a le mâna-n trecut. E viziunea inversă, husserliană, a unui viitor și viitor actualizat în prezent continuu. Mișcarea timpului e holografică, în fiecare secvență mobilă întrevăzându-se integral un Timp angajat într-o rotire ondulantă, circulară asemenea râului mitic Iordans, ce curge înapoi în propriul izvor.

Într-o altă viziune, Lumea este închipuită de poet ca un manuscris vechi dintr-un sertar, care ascunde "o bogăție de viață, costume, oameni, aranjamente, patimi" și în care zace învăluit Archaeus. Oamenii, ca actori în marele teatru al lumii mereu reluându-și rolurile și reactualizându-se din zona posibilului latent ca prezență existențială, apar ca părți regenerate progresiv ale Archaeus-ului, într-o superbă reprezentare holografică: "Ce era el? Un nimic, o posibilitate...

Dar închipuiește-ți acum că-n mijlocul reprezentației un perete cade, un actor își rupe capul, unul își uită rolul... iată un archaeus jignit și simți tu că e jignit. De ce simți? Pentru că acel nimic e și-n tine, pentru că insultat pe scenă e insultat în tine. Și cu toate acestea el putea să rămână mii de ani în saltar și corpul lui de hârtie să putrezească, tu însuși puteai să nu te naști, să fii din numărul celor care n-au fost niciodată... ei bine, ca o idee, ca o comedie primită, al cărei manuscript s-a pierdut și despre care nimeni nu știe, deși a existat, ba există în creierul naturii. Prin urmare tu ai fost, ești, vei fi totdeauna" (ms. 2268, 22r-23r).

Cartea lumii, în cea de-a treia mare reprezentare holografică eminesciană, e concepută ca o carte a Creațiunii, ale cărei file, "albastre și înstelate", le întoarce un Creator misterios, care învăluie totul în taină producătoare de spaimă existențială (în varianta Scrisorii I, ms.2259, f.226v - 267v: "Ce-i etern? Cine consumă sâmburul aurit de soare?/ Lume-mpinge spre pieire ca izvoarele-spre mare/ Ca și vremea-n orologii e-mplântată adânc în noi/ Cine filele albastre și-nstelate le întoarce/ la a Creațiunii carte... cine firul lung îl toarce/ Din fuiorul Veciniciei pân-în ziua de apoi?" Gândul creatorului se sincronizează cu gândul omului, numai că foietarea imaginară a cărților diferă. Caitea Creațiunii își întoarce foile în razele orbitoare ale luminii, în șuvoiul incandescent ce se proiectează prin spații uranice. În schimb, Cartea omului, jos, în "cercul strâmt" existențial este foietată într-un întuneric greu perceptibil. Soarele, pe care Demiurgul îl ține ca pe o lampă, trimite doar scântei de lumină ca să facă vizibile umbrele intrate în joc. E o lumină ce sporește iluzoriul încălcând și mai mult Caitea Universului. Răsfoirea înseamnă devenire, retoarcere din fuiorul Veciniciei; filele sunt zilele veciei, legate între copertile Morții. Demiurgul spectacolului care îl transformă pe Om în cititorul neputincios al seninelor Cărții și un actor al teatrului lumii tras de sfori și chiar tras pe sfoară în sens tragic. O asemenea viziune se poate conține într-un singur vers dintr-un fragment aferent dramei Decebal, în care regele dac se concepe ca obscur, necunoscut, ca o literă necită.

Procesul interferării sistemului și fragmentului în viziunea eminesciană a lumii urmează în totul, printr-o magistrală intuiție, legile interferării discretului și continuului în lumea fenomenală. Știința a precizat că sub forma discontinuă (discretă) a moleculelor și atomilor materia este neomogenă și variabilă, iar sub forma distribuției continue (de masă sau de energie) prezintă omogenitate și inepuizabilitate, fapt

care implică și o modelare respectivă în studiul matematic, fizic, lingvistic, biologic sau filosofic. "Discretul și continuul par să fie două ipostaze obligatorii, în același timp solidare și opuse, ale oricărui proces de oarecare complexitate, fie el natural sau social. O atare viziune antinomică este atestată de un mare număr de forme particulare pe care le capătă distincția continuu-discret; câmp și particule, unde și corpuscul, numere reale și numere întregi, integrale și serii, analogic și digital, ontogenie și filogenie, ereditate și variabilitate, vorbire și limbă, tradiție și inovație, iată numai câteva versiuni ale corelației continuu-discret în fizică, matematică, informatică, biologie, lingvistică și cultură, în general toate confirmând că discretul și continuul în ciuda opoziției lor interacționează și au nevoie organică unul de altul" (Solomon Marcus, *Provocarea științei*, București, 1988, p. 146-147).

Eminescu avea prin excelență conștiința unității materiei ca și a Ființei bineînțelese, a subordonării, așadar, a părților secundare a unui întreg datorată unei scări de stări, fapt despre care ne vorbește o notă manuscrisă a sa despre alchimie.

II. Poemul modern și căderea în cerc

Creatorul modern nu mai este Demiurgii! care își domină în mod platonician creația, concepută sub semnul armoniei. Baudelaire visa anume la un astfel de tip de poet: "L'artiste, qui domine le modele, comme le createur la creation". Or, poetica postbaudeiairiană a agravat impactul dintre creator și creația sa. Poetul nu mai apare, în singularitatea sa mândră, ca un Creator cu înfățișare apolinică mulțumit în sine de suveranitatea demiurgică pe care o deține și de siguranța cu care redescoperă în suflet arhetipalul necesar creației. El seamănă mai degrabă unui Dedal închis în propria construcție, unui Meșter Manole cu iubita imolată și rămas singur pe acoperișul edificiului înălțat. Se vede nevoit, în atari circumstanțe, să caute firul Ariadnei, să caute soluția existențială salvatoare, să-și construiască - cu alte cuvinte - aripi artificiale.

Opera îl închide pe artist, fatal, în "edificiului" ei viu. Edificiul acesta se năruie mereu, ca în mitul românesc, cerându-i o reluare sisifică a eforturilor. Opera, adevărata mănăstire de Argeș, devine iluzie, fantomă care scapă determinării.

În timpul pătrunderii în vers Mallarme simțea neantul dinafară și vidul din pieptul lui. Ajuns la viziunea înspăimântătoare a unei opere pure, își pierde mințile și simțul cuvintelor celor mai familiare. Era cuprins de o lungă agonie, simțindu-se "mort", impersonal, un Stephane pe care nu l-a cunoscut... Prin această operă pură (posibilă) Mallarme încerca să doboare "bătrânul monstru al Neputinței" (scrisoare adresată lui Cazalis din 14 nov. 1869).

Operă pură sau posibilă mallarmeană este Igitur.

Poemul modern se scrie, astfel, în spațiul dintre două Neanturi, regimul lui fiind unul profund existențial. Drumul lui între aceste puncte neantizatoare se confundă, fundamental, cu cel al ființei care, bineînțeles, încearcă să se rostească pe sine.

Poemul se proiectează, leopardian, peste zări incerte, printre ruini, ca o floare a deșertului cu numele Ginestra.

Neputând realiza întregul, având conștiința imposibilității de a-l contura, poetul modern se mulțumește să-l sugereze prin fragment.

"Fragmentele sunt semnele nuptiale ale ideii", afirmă același Mallarme. "Poezia mea? Sunt fragmente, bruioane", reactualizează conceptul mallarmean Jorge Luis Borges, în viziunea căruia poemul modern este un poem continuu despre Tezeu. Haosul realului nu face decât să se transpună în labirintul scrisului, al actului poetic. Firul Ariadnei se impune ca o speranță la capătul rătăcirilor labirintice: "Cuvântul "labirint" e o izbândă în sine. Un cuvânt ingenios. Vreau să scriu un poem despre Tezeu. Labirintul e mereu acolo și noi suntem în labirint. A fost fabricat de cineva. Labirintul e un centru - și te simți pierdut - cum mă simt eu mereu - într-un centru. Dar universul nu e un labirint. E un haos. Ziua, noaptea, amiaza, cele patru anotimpuri - toate acestea ne fac să credem că tot ce ne înconjoară nu e haos, că există un cosmos secret. Și că putem găsi un fir al Ariadnei" (M. Sorescu, Dialog cu Jorge Luis Borges, în Secolul 20, nr.282-283, 1984).

Haosul și "cosmosul secret", relevabil dincolo de drumurile incerte ale labirintului conștiinței, se provoacă reciproc, în poemul modern.

La flecare cotitură a labirintului se arată un alt Stephane... Nu se constituie oare întreaga operă a lui Fernando Pessoa din fragmente ale alter-ego-urilor, semnate de obicei cu pseudonime (heteronime, ortonime): Gerald Labrunie, Caiero, Abel Martin, Juan de Mairena, Campos, Reis. "Mă simt multiplu... Sunt scena unică pe care se perindă autori diferiți, care reprezintă piese diferite...".

Ca om al labirinturilor, poetul modern este multiplu, poartă mai multe măști, căutând cu disperare să împace mitul operei globale cu predispoziția înăscută spre fragment.

Fragmentul se identifică procesului de creație însuși care presupune ca atare discontinuitate, nu evoluție continuă, mișcări imprevizibile, și nu etape vegheate și dispuse în ordine rațională strictă. Revenirea, înaintarea prin salturi, deschiderea largă spre obiectul (referențial) ca și stagnarea, întârzierea, închiderea în sine sunt de domeniul capriciului. Fragmentul satisface întru totul această condiție a aleatoriului în creație. El ascultă de legile imprevizibile ale întâmplării.

Scrierea fragmentară se produce și ca un refuz al mecanicului, al tiparului impus și al ideilor primite, al convențiilor și al procedeelelor tehnice, al "himerei unității". Sistematismul este sfidat energic de fragment care caută să surprindă curgerea naturală a gândirii,

procesualitatea, nu formele ei încheiate și, deci, mortificate, puse în scheme raționale.

Fragmentul este prin excelență un concept existențial, deoarece corespunde caracterului deschis și neîncheiat al procesului intelectual; întrebarea, în el, domină răspunsul, întoarcerea "la izvor", caracteristică lui Platon, Spinoza, Hegel este substituită prin iluminări fragmentare. Este punctul de vedere al lui Jaspers. Piramida platoniciană, năruindu-se în gândirea modernă, face loc pietrelor izolate ca elemente de construcție per se. Înafară de Jaspers fragmentul este cultivat de Wittgenstein, Heidegger, Nietzsche, Lichtenberg și Noica. La Mallarmé, Valéry, Eliot fragmentele se suprapun, fără a fi unite de liantul raționalului.

Poemul modern este un poem conceput sub specie aeternitatis, sub semnul infinitului, al absolutului. Este, prin excelență un poem etern care presupune un proces discontinuu, ca și mântuirea de păcat la Sfântul Augustin: oricare ar fi gradul de izbăvire, păcatul rămâne, căci este original și necesită o mântuire continuă.

Ipostaza tipică e aceea a barbianului Nietzsche. Autorul lui Zarathustra străpunge penumbre letargice și cețuri ce împletesc un neguros dedal și se ridică viril deasupra rotirilor deșarte ca un făuritor de sensuri ce se îmbată de aderare activă și adâncă la Eterna reîntoarcere a Vieții chemând: "Încă! Viața îi întoarce somnoroasă, în ciclul ei steril sub fard de mască, mima unei absurde arte, dar Nietzsche rămâne căutătorul imperturbabil al abisului noumenal: "Și totuși, pe deasupra rotirilor deșarte/ Făuritor de sensuri, să te ridici viril / Și beat de aderare activă și adâncă,/ Aplauze unice în searbădul decor,/ Smulgând ardorii tale cuvântul creator / Eternei reîntoarceri a Vieții să chemi: "Încă!" Tot astfel, într-un poem al lui Ion Barbu, ochiului lăuntric al lui Pythagora i se relevă răsfrângerile fără număr care oglindesc, pe rând, "multipla aparență și veșnica schimbare"; joc de umbre și lumini care dezvelește-n Număr "vertebra de fier" a Cetății siderale.

Poetul modern își asumă întregul risc al aducerii în existență a lucrurilor prin cuvânt. El se pomenește în ipostaza eminescianului Decebal, care se crede, după cum am văzut, obscur, necunoscut, ca o literă necitită. Firul Ariadnei, în acest act, dispare mereu. Cuvântul se zbate, ca un dat fatal, între creat și increat, poezia propunându-și ca temă tragică fundamentală dialogul dintre măreție și infinit. Este gândul

lui Nichita Stănescu, modernul nativ. Ca primă mărime peste nimic presocraticii considerau epsilonul. Gândirea are ca termen proxim ce depășește nimicul, infinitul însuși. "Creatul are o natură infinitezimală și infinită totodată. Increatul, adică neantul, adică absența, adică Dumnezeu gândit ca totală absență, nu are altceva toate la un loc decât o natură măreață. Cuvântul are o dublă funcționalitate tragică. El are timp căci începe cu un sunet și se încheie cu altul; are, însă, și temporalitate, o semnificație ce corespunde unui ceva din increat, din infinit, deci are măreție. Starea poeziei nu stă în cuvântul care translează creatul din increat, infinitul din măreție. Starea poeziei constă în acest tragic dialog" (N. Stănescu, *Fiziologia poeziei*, 1990, p. 515).

Or, dialogul este ca atare discontinuu, căutând să înfrunte năvala Neantului. Poetul însuși își relevă conștiința căderii în cercul existențial al cuvintelor. El este, fatalmente, un Meșter Manole al limbajului: "A trebuit s-o îngrop pe Ana iui Manole în cuvinte. Căci astfel mi se dăruia în fiecare seară" (Ibidem, p. 546).

Odiseea cuvântului, la moderni, exprimă odiseea Ființei.

De altfel, și la antici, cuvântul este "reificat" și înseamnă atât rostire ca atare cât și aducerea în existență a "lucrurilor", menținerea și schimbarea rânduiei sau chiar a naturii lor. Prin recursul la cuvânt are loc o mutație ontologică instauratoare de ordine. Cuvântul e așezat printre lucruri, dându-le ființă prin însuși actul numirii lui. Cuvântul devine un lucru (dabar, în ebraică, semnifică deopotrivă rostire și "lucru") și în această calitate obține ființa. Numai realitatea rostită prin cuvânt are statut ontologic. Faptul că grecii preferă "cuvântului-lucru" "cuvântul-gând" nu schimbă perspectiva, ci o legitimează, căci ei cred că în Logos este mai multă ființa decât în lucruri.

Există un fel de a depune mărturie al omului despre ce este el și această mărturie o face ca moștenitor al tuturor lucrurilor care se află, însă, în conflict. Ceea ce se întâmplă între ele este o "intimă feroare" și Heidegger, analizând sintagma lui Holderlin, afirmă că limba ne transformă într-un dialog, poezia fiind ctitoritoarea numire a Ființei și a esenței tuturor lucrurilor - deci nu o rostire oarecare, ci o rostire esențială prin intermediu! căreia iese în deschiș tot ce discutăm în permanență zilnic. Poetul ctitorește ceea ce este trainic împotriva suvoiului vremii, aducând totul la o figură statornică și deschizând Ființa pentru ca ființarea să se dezvăluie în toată splendoarea: "Dar tocmai ceea ce este trainic este evanescentul". Poetul nu se poate

încredința trecătorului, confuzului, lipsei de măsură, abisului și numai numirii ființei, el trebuie să rostească cuvântul esențial.

Dar cum ar putea să-l rostească, din moment ce ființa este "deschisul", neascunsul prin excelență și totodată "închisul" prin excelență. Starea de ascundere a ființei este, de fapt, o dublă ascundere, o ascundere care constituie, spune Heidegger, misterul. Poetul resimte ca necesar acest joc al neascunderii (ascunderii) și comportamentele lui sunt ale căutării, fiind totodată "modul de a fi al unei entități determinate, al acestei entități care suntem noi înșine, cei ce căutăm" (Ființă și timp).

Cele două euri - eul căutător și eul ca mod de a fi al unei entități determinate - stau mereu în cumpănă, provocându-se reciproc și producând o fisură ontologică. Poetului i se oferă doar șansa adevărului relativ revelat prin discontinuitate și lui nu-i rămâne decât să strige cuvântul de întâmpinare "Axios!" și să se mângâie cu iluzia că se situează "în punctul numit Aleph/ care are vedere asupra tuturor punctelor" (Nichita Stănescu). Adevărul absolut este o himeră, poetul având parte doar de absolutul căutării adevărului.

Poemul modern caută disperat în mod "ptolemeic", caută o centrare sigură a lui, chiar dacă fuge în ascundere (în ascundere/ascundere).

Certitudinea ptolemeică a centrismului absolut cedează, însă, în poemul modern, conștiinței einsteiniene a absolutului subminat de relativ. În planul structurii intime, succesivul este substituit prin sumativ. Centrarea pe certitudinea modului de a fi al eului (ca entitate determinantă în sens heideggerian) se întâlnește contrapunctic cu descentrarea căutării și dintr-un asemenea impact straniu infinitul adevărului se instituie ca un metacentru. Poemul modern procedează, în definitiv, la o meta-centrare disperată pe infinit, devenit iluzie continuă.

Întemeind involuntar infinitul, poemul "etern" se închide în el ca într-un cerc. Poetului îi este de ajuns, în aventura căutării Absolutului, această bucurie a circumscrierii restrânse spațiului finit al ființei care este în fond spațiul interior al lumii. Căderea în cerc aduce un anumit câștig de spațiu prin certitudinea împlinirii prin finit, ca la Rilke: "A respira, o invizibil poem!/ Spațiu al lumii ce pur și totdeauna/ Se schimbă cu ființa proprie. Contrapondere,/ în care ritmic mă împlinesc.../ Câștig de spațiu". Deschiderea metamorfozată ineluctabil în închidere oferă totuși șansa împlinirii ritmice într-un spațiu bine

delimitat, ce se dovedește a fi chiar spațiul circumscris al ființei care l-a schimbat pe cel greu limitabil al lumii. Cercul închide un suflu ce se învârtă "împrejurul a nimic": este suflul înfinității molcume a zborului spre Dumnezeu.

În poemul modern poetul nu rostește, ci este rostit de eminesciana "străină gură", care poate fi identificată cu însuși logosul divin.

Nimicul este expresia ascunderii/ascunderii, a consumului spiritual impersonal. "Învârtirea" în jurul acestuia generează senzația unei eterne reîntoarceri la începuturi. Poemul modern este un act al infinitei re-începeri. Închiderea poetului asupra sa este fatală, presupunând exercitarea unei fascinații a scrisului care eliberează și totodată înstăpânește. "Străina gură" îl determină să fie total înfeudat momentului absolut al scrisului: el nu-și mai aparține și nu mai poate face nimic. Este un alt Stephane sau chiar alți Stephani și poemul se înșiră repovestit de "Străinile guri" ale acestuia/ acestora. Maurice Blanchot, prezentând fenomenologia unei atari căderi în cerc în care artistul nu mai are acces la el însuși, spune că cercul este totuși închis pentru că opera, neterminată, nu-i dă drumul.

Se conturează, acum, spectacolul dramatic al interminabilului și neîncetatului, al depășirii pragului imposibilității de a termina. Din moment ce opera este spirit, iar spiritul este trecerea în operă a supremei nedeterminări în extremă determinare, ea apare ca niciodată reală; niciodată terminată, "nefiind decât realizarea a ceea ce este infinit în spirit, care din nou nu vede în ea decât prilejul de a se recunoaște și de a se exercita la nesfârșit". Are loc o întoarcere la punctul de pornire, o mișcare circulară a rebours. A scrie o operă înseamnă, la Valery și la alți moderni, a face o operă a spiritului cu tot jocul continuu al re-începerii.

Deruta o produce sentimentul că poetul rămâne suspendat, ca Bacovia, între un spațiu lărgit fără de măsură și un timp atemporal, același în curgerea lui monotonă: "Un gol istoric se întinde,/ Pe-aceleași vremuri mă găsesc...". Cursul poemului însuși este - am mai spus-o - ca și miticul râu Iordans: revine la izvor... Sau se aseamănă râului barbian care, coborând din culmea "mai presus de nor" și prăvălindu-se gigantic "cât zarea-ntins, haotic - ca neantul", se reduce la un murmur care nu-i decât "acordul eternizat" al falnicelor lui începuturi siderale: un plâns neîncetat al măririi. E o reducere tragică a "cerului nobil" la "o ușoară

spusă", la un cristal steril ce se grăbește spre îndepărtata brumă a mărilor. Poemul modern alunecă iremediabil într-un spațiu cuprins între momentul revelării luminoase a ființei și ascunderii ei în mister: "și tot ce-i ne-nțeles/ se schimbă-n înțelesuri și mai mari" (Lucian Blaga).

Îmbogățirea cu lumina proprie a "întunecatei zări" a ființei sporește misterul ei, contribuie la o ascundere progresivă. Poetul se identifică, în asemenea împrejurări, lui Orfeu care apare și dispare în actul cântării și care cântă (vorbește) numai atunci când simte în apropiere moartea ce-i periclitează certitudinea ființei, când simte vidul original nepopulat de zei și care transformă moartea într-un act infinit de a muri. E un câștig de spațiu pentru ființă în acest spațiu al infinitei neființe: "Aproape o ființă fără contur și cruțată parcă/ și mai adânc lăuntrică și foarte straniu tandră? și luminându-se până la margine, nimic asemănător este oare cunoscut" (Rilke). "Poemul - și în el, poetul - este această infinitate deschisă lumii, expusă fără rezervă ființei, este lumea, lucrurile și ființa neîncetat transformate în interior, este intimitatea acestei transformări, mișcare aparent liniștită și blândă, dar care este cea mai mare primejdie, căci cuvântul ajunge acum la intimitatea cea mai profundă, nu cere numai părăsirea oricărei siguranțe exterioare, ci se riscă pe sine și ne introduce în acel punct unde nu se poate spune nimic despre ființă, nu se poate face nimic, unde neîncetat totul reîncepe și unde a muri chiar este o îndatorire fără de sfârșit" (Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, București, 1980, p. 106).

Poemul modern, identificat cu poemul etern, se vrea un *Carmen Saeculare*, dar devine, ca operă a spiritului, "cânt etern neisprăvit" (Scrisoarea IV). El sfârșește tragic în singurul spațiu intim câștigat între terminat și neterminat, adică între ființă și neființă.

COMPLEXUL NARCIS

Punerea în lumină psihanalitică a operei și personalității lui Eminescu a sârnit obiecții serioase din partea cercetătorilor. Lucru absolut firesc, căci omul superior eminescian devine un bolnav comun, un caz clinic oarecare care permite să se deducă constatări medicale generale, considerente biofiziologice, caracterologice, somatice și de altă natură în urma cărora am putea vedea - stupefiați - cum se configurează chipul și structura bizară ale unui maniac depresiv, ale unui schizoid, schizofrenic, mizofil, hipoandrogen, sadist (platonice)-homosexual și alte ciudățenii de felul acesta. Călinescu numea pe bună dreptate aceste obsesii și persuasiuni exegetice "necroforie", deci dorință irezistibilă de a scormoni mormântul marelui poet. Știm că doctorul C. Vlad constata, în volumul său Eminescu din punct de vedere psihanalitic (București, 1936), toate simptomele caracteristice ale schizofreniei: înstrăinarea, negativismul activ sau pasiv, narcisismul extrem, scindări și alterări de personalitate în care pe primul plan apare schizofrenia, reactivarea infantilismului, ignorarea propriei persoane, bizarerii și raptusuri (hotărâri bruște, nepremeditate de genul fugii de acasă sau spre casă).

Însuși tabloul clinic prezentat este plin de contradicții crase, precum ar fi existența narcisismului alături de ignorarea propriei persoane. Ceva e putred în Danemarca, vom zice noi în spiritul "schizofrenului" Hamlet care are și el multe bizarerii, fiind narcisic cel puțin prin pornirea de a-și degusta propriile deliberări și amânări. Unde mai pui că narcisicul Eminescu se proiecta obsesiv în alții, în fratele său mort Ilie, în Veronica Micle (cel puțin ca "idee"), în alte femei, fiind de fapt "un veșnic înamorat", că insensibilul Eminescu a scris totuși Scrisorile în care se dovedește foarte sensibil la tot ce se întâmplă pe scena imensă și forfotitoare a teatrului lumii din jur, că scrisul dezorganizat (alterat) care denotă dereglările psihice se întâlnește accidental (prin 1884), poetul rămânând constant un bun caligraf.

Narcisismul, care este simptomul capital în schizofrenie, și nucleu central al tuturor alterărilor și scindărilor de personalitate ("De aici ar rezulta, spune doctorul C. Vlad, că nici Eminescu n-a iubit niciodată în afară, din moment ce era narcisist în cultură pură"), poate fi elementul axial al universului și la artiști absolut sănătoși de felul lui Mallarme, Valery (acesta punând un mare preț pe lucrarea lucidă, rațională a înțelesului), Tolstoi sau Ionescu care vorbește despre suveranitatea eului în jurnale. Există un narcisism bolnav, romantic și altul sănătos, clasic, conform dicotomiei cunoscute?

Vine apoi argumentul - suprem - al cercetărilor moderne că între luciditate și nebunie, între normalitate și anormalitate (psihică) nu e decât un prag fragil, o mică punte de trecere.

De o imposibilitate de a explica numai prin psihanaliză simbolismul oceanic și cosmogonic eminescian vorbea într-un eseu din 1939, deci numai trei ani după apariția cărții lui C. Vlad, Mircea Eliade. Semnificația obișnuită a Insulei lui Euthanasius ar fi Creația din moment ce Apa înseamnă Haosul primordial. Asemenea lotusului iconografic asiatic insula apare ca centru al lumii, ca prim loc al stabilirii ei. Mircea Eliade spulberă argumentul "freudian" călinescian al visului de naștere, în care apele amniotice capătă o semnificație cos-mogonică, prin trimiterea la cosmogoniile continentale (din Africa, Oceania, America de Nord), care vorbesc nu de apă, ci de substanța amorfa solidă sau de o atmosferă aburoasă. "Dacă psihanaliza - fie că face uz de amintirea apelor amniotice, fie de amintirile onirice - nu ne ajută prea mult să înțelegem sensul și mecanismul creației poetice a lui Eminescu, suntem îndreptățiți să căutăm în altă parte o asemenea "cheie"?" (Mircea Eliade, Despre Eminescu și Hasdeu, Iași, 1987, p. 21).

Eminescu își axează adesea gândirea mitopoetică pe toposul apelor, mergând spre el printr-un "act inițial de intuiție". Oricare dintre marii poeți coboară fără să vrea spre zona extrarațională a simbolurilor esențiale, care este o zonă a inconștientului. Simbolul apelor are, indiscutabil, un strat metafizic, care poate avea un rol important în descrierea și explicarea creației poetului. "Este mai puțin interesant de aflat dacă el "știa" sau "voia" să creeze folosind anumite simboluri. Fapt este că aceste simboluri, ca în opera oricărui mare creator, se dovedesc a fi ecumenice, deci valabile metafizicește, și în jurul lor nici o hermeneutică nu e excesivă". Ajungând la o astfel de concluzie,

ponderat-freudiană, Mircea Eliade găsește inutile analizele onirice în ce privește originea simbolurilor: "Căci dacă visul prezintă atâtea analogii cu mitul, nu putem deduce o relație cauzală între ele. Putem afirma cel mult că mitul ca și visul sunt de natură extrarațională și se impun spiritului uman cu tăria unei "revelații". De altfel, mitul derivă totdeauna dintr-un sistem de simboluri foarte coerent; el este, cu un cuvânt cam apăsător, o "dramatizare" a simbolului..." (Ibidem, p. 22).

Inconștientul, extraraționalitatea subminează credibilitatea în caracterul maladiv al narcisismului. Narcisul și Hyperionul eminescian sunt, la diferite trepte ale imaginarului, creatori de micro- și macro-universuri, deci niște figuri sănătoase, consubstanțiale Poetului, care la rândul său e consubstanțial Demiurgului. Actul revelator al lui Narcis, prin dilatare și urcare pe toate treptele psihismului, care e mereu și progresiv intensiv, la poetul nostru, obține proporții ecumenice, universale, cosmice. În cele din urmă Narcis se hyperionizează, se transformă finalmente - în vârful piramidal al mitopoeticii eminesciene - în Hyperion, apele pământene fiindu-i oglinda în care-și proiectează chipul de "mort frumos cu ochii vii", iar Cătălina ținând locul de Eco. Și aici apare reflexul îndepărtat al mitului: cel care-l pedepsește să nu-și atingă chipul e Demiurgul revelându-i statutul de nemuritor. (Demiurgul ar fi substitutul la nivel cosmic al zeiței Nemesis care-l pedepsește pe Narcis să nu-și atingă chipul de tânăr zeu zărit în fântână).

Avem, în cazul lui Narcis, o idealizare la puterea a doua: o idealizare a aspirației narcisice care duce la narcisismul universal și o idealizare a narcisismului universal care duce de la hyperionizare, la cosmizare. Acesta-i substratul* metafizic al celor două simboluri complementare care depășește complexul freudian al narcisismului maladiv. "Lumea este un imens Narcis ce se gândește pe sine", spune Ioachim Gasquet.

Microuniversul castelului singuratic din Scrisoarea IV se oglindește cu umbra lui de veacuri în lacurile traversate de lebedele albe și de o barcă ce leagănă atâta farmec și atâtea frumuseți... "Nu mai vorbim de universul sferic din Scrisoarea I, în care Luna, "stăpână a mării", ogлиндindu-se narcisic în ape face, ca miile pustiuri să scânteieze și codrii să ascundă "în umbră strălucire de izvoară": "Câte țărături înflorite, ce palate de cetăți, / străbătute de-ai tău farmec ție singură-ți

arăți?/ Și în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,/ câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!".

Întreaga lume se narcisizează prin oglindire în ape, prin urieșizarea florilor, prin înmulțirea sunetelor, miresmelor, culorilor într-un univers sublunar feeric, umed, luminos, natural, pus sub semnul suveranității frumosului, al pancalismului. Lumea mânată de principiul heraclitean al trecerii și curgerii se oprește, încremenește în chip eleat, în momentele calme ale oglinirii de sine. Momentul oglinirii se identifică momentului liniștirii psihice. Narcis apare ca simbol al Omului universal (cosmic), iar apele ca oglindă universală (cosmică).

Grila Bachelard este cea mai indicată în evaluarea narcisismului eminescian, căci în fața fântânii Narcis "are revelația identității și a dualității sale, revelația dublelor sale puteri virile și feminine, și mai are revelația realității și a idealității sale".

Deci nu avem de a face cu narcisismul nevrozant din psihanaliza clasică, fiindcă "sublimarea nu este întotdeauna negarea unei dorințe: ea nu se prezintă totdeauna ca o sublimare împotriva instinctelor. Ea poate fi o sublimare pentru un ideal" (Gaston Bachelard, *Apa și visele*, București, 1995, p. 30).

Sub acțiunea acestui narcisism idealizant lumea își sporește chipul frumos și se creează în continuare din ea însăși după legile frumuseții, ale pancalismului.

Or, la Eminescu - caz poate unic în literatura universală - atestăm o idealizare dublă narcisică a universului.

ÎNTÂISTĂTORUL LIRICII ROMÂNEȘTI

Exponențialitatea unui poet, ca dimensiune esențială a conștiinței naționale, îi înalță nu doar statuie monumentală înconjurată de un aere perennius, vorba lui Horațiu: ea îl transformă și într-un permanent om din preajmă sau de alături, adevărat alter ego-confesor. Personajul mitic con-locuiește, în conștiința semenilor săi, cu personajul real; acțiunea de mitizare se conjugă firesc cu acțiunea de împământenire, de readucere a lui din cerurile transcendentului în contingent, în "cercul strâmt" al universului mic.

Așa precum pentru italieni Dante, pentru englezi Shakespeare, pentru germani Goethe, pentru ruși Pușkin sunt Totul (vorba academicianului Lihaciov despre acesta din urmă), sunt personalitățile axiale, tot astfel pentru români Eminescu este Întâistătătorul, figură titaniană care înalță piramidal ființa românească, dotând-o cu atributele perenității, și care împarte epocile (culturale) într-un tranșant înainte și după. El reprezintă modelul absolut, Întâistătătorul poeziei românești.

Eminescu lucrează spornic în și întru ființa noastră națională, opera sa fiind Biblia zilnic lucrătoare a românilor de la Nistru până la Tisa și din alte locuri.

Figura e situată în ordinea înaltă a sacrului, dar și în cea joasă a cotidianului, în zona eticului (= a omului "frumos"), dar și în cea a "mizeriei comune", făcându-l să ia parte la toarcerea și retoarcerea "șirului de patimi" omenești. S-a impus deja o arhetipalitate eminesciană a ființei românești: iubim ca Eminescu sau ca în (poezia lui) Eminescu, cântându-i romanțele, luna răsare eminescian (să ne aducem aminte de disertațiunea lui Ibrăileanu pe această temă), credem, ca și el, în "cuvântul ce exprimă adevărul", recităm pe baricade (ca la 1987 în Moldova de Est și la 1989 în România) Scrisoarea III, vorbim despre o eminesciană nemărginire a firii arhetipale, cumpănă a gândirii, unitate a contrariilor, la o luminare eminesciană a ființei ființării (ontologia și microontologia prezentă în publicistică)...

Eminescu reprezintă pentru noi, românii, o paradigmă identitară. Această fenomenologie a identificării/verificării în regimul

complementar al zeificării/împământenirii o explică foarte bine Nichita Stănescu, cel care-l considera "mai marele sufletului românesc" într-un ciclu de scilpitoare eseuri.

Găsind că "geniul" este o noțiune mai degrabă afectivă, din care a dispărut înțelesul primordial pe care i l-au dat romanticii, poetul Necuvintelor spune că însuși numele de "Eminescu" a devenit criteriu! cel mai înalt de apreciere, un mare poet fiind încoronat întotdeauna cu titlul "un nou Eminescu": "De ce? Nu știm de ce. Bănuim însă: omul, opera și epoca s-au identificat absolut, s-au identificat în tot ceea ce reprezenta nou, dinamic și în naștere. Adică în creație. Pentru literatura noastră, Eminescu este un concept" (Fiziologia poeziei, București, 1990, p. 230).

Model al creatorului (primul și singurul), Eminescu are "predispoziția perpetuului îndrăgostit" de cuvintele înșirate și înșirate, dragostea aceasta necondiționată asigurându-i biruința asupra propriei dragoste și asupra propriei poezii ("A fost o victorie desăvârșită").

Chipul lui apare estompat, multiplicându-se într-un șir de chipuri disparente și ducându-ne mereu într-o zonă a incertitudinii fizionomice. Cum am putea să ni-l imaginăm scund sau gras, brunet sau blond din moment ce trupul lui îl constituie cuvintele, cele scrise și răscrise? (Doar autoportretul în ulei pe care și-l face în Odă în metru antic ar fi cel adevărat, iar din făptura lui biologică doar vocea i se aude în sintaxă, în "dulcea claritate a cuvintelor".) "Pe Eminescu noi poate de aceea îl simțim în tot ce avem mai bun, în sensibilitatea noastră; noi, flecare dintre noi, nu ni-l putem imagina decât ca pe propria noastră sensibilitate. Eminescu este în tot atâtea feluri ca înfățișare, în câte feluri sunt cei care-i înțeleg opera, cei care-i adaugă monada cu propria monadă" (Ibidem, p. 232).

Eminescu, cel care poate fi împușcat doar cu "însăși starea sublimului", are o viziune de dinainte nu ca Ultima Thule și o viață care este numai a lui. Exponent al sublimului (în creație) și al unicatului (în viață), el coboară totuși în intimitatea noastră conform unei identificări emfactice pe care o simțim aprioric, o proiectăm utopic sau pe care o provocăm volițional. Am putea spune parafrazându-l pe filosoful care l-a marcat atât de puternic: lumea lui Eminescu este reprezentarea mea (a românului). O asemenea proiecție simpatetică, cu temei real și cu rațiune idealistă, cu simbiotică fuzionare a imaginii mitice cu reacțiile psihice normale, "materiale" ne dă heideggeriana

certitudine a identității. Rostirea numelui, după cum observă Nichita Stănescu, este "ceva sigur", este însuși susnumita certitudine: "Eminescu este un fapt intim al sufletului nostru în tot ce are el mai curat și mai nins. Nu trece zi și nu trece noapte în care, firesc cum respirăm să nu-i zicem și numele lui, ca pe ceva sigur al tuturor și sigur fiecăruia dintre noi. Pentru noi, Eminescu este o ființă asemănătoare mării, care spală cu valuri arhipelagul homeric al lui Ulysse (...). Eminescu este numele acestei țări. România este numele lui Eminescu" (Ibidem, p. 237).

Reprezentându-l pe Eminescu drept model de gândire poetică sublimă românească (aceasta se întruchipează în opera sa precum se întruchipează stejarul în propria ghindă), ca pe o noțiune, ca pe un etalon "pentru tot ce este și va fi nou vreodată în poezia românească", Nichita Stănescu are revelația luminătoare și conștiința lucidă a revoluției mitopoetice eminesciene, prin care se fixează limba română și se rostesc profunzimile abisale ale sinelui. În sunetul resorbit în sunt constă marea faptuire poetică eminesciană.

A gândi, în cazul poezilor români reprezentativi, înseamnă și a-l gândi pe Eminescu, a găsi în ființa lui poetică identitatea națională și propria identitate. Demersul lui este prin excelență existențial și de aceea paradigmatic. Eul lui, poetic și metapoetic, personal și impersonal deopotrivă, se impune printr-o dialectică miraculoasă a statornicului/schimbătorului său, cum zice Stănescu, a mereu-noului.

Rostitor esențial al ființei, Eminescu este textul fundamental la care se raportează hipotextele poezilor posteminescieni. Există chiar un inhibitiv complex manifestat în fața lui Eminescu și în orizontul de așteptare al cititorului și exegetului român: a crede valoare supremă nu atât nota particulară a creatorului cât ceea ce luminează el cu putere în demersul existențial eminescian.

Eminescianismul, înțeles într-un fel sau altul, devine, în conștiința culturală românească, criteriul valoric suprem. Eminescu, sfântul ("ghiersului românesc", după cum îi zice Arghezi), eroul și personajul real al vieții literare - conștientizat deci ca model de lucru și ca "om deplin" al culturii naționale - este grila universală verificatoare de sfințenie, moralitate, autenticitate a oricărui fenomen literar.

Firește, există și epigonism sau chiar epigonisme ca derivate parazitare ale eminescianismului (conceput ca preluare mecanică, necritică de imagini și motive), precum și o obligativitate excedentară

rău înțeleasă a raportării oricărui poet la Eminescu. Valabilitate au, în acest sens, confesiunile-program, nu cele cu caracter sentimental. Marii poeți au descoperit și au modelat, prin prisma identității lor creatoare un Eminescu al lor, după cum și generațiile de creație au impus programatic un Eminescu modelator de etape noi, căci Noul e o *conditio sine qua non* al eminescianismului vitalist, reproductiv.

Odissea modelării eminesciene a poeziei românești a stat la începuturi sub semnul recunoașterii și impunerii unicității (genialității) personalității sale intelectuale (nu doar poetice). Titu Maiorescu îi mula, astfel, o mască platoniciano-apolinică de esență schopenhaueriană, Ibrăileanu una de Eminescu-Eminescu, adică tot clasicistă, de creator de forme rotunde, împlinite, Tudor Vianu explica marele lui impact asupra conștiințelor artiștilor prin modelul perfect de scriitor-scriitor ("Eminescu cel dintâi este scriitor și numai scriitor") și acela de conjugare a preocupării pentru natură cu cea pentru existența umană ("Nu trebuie uitat apoi că cel mai mare scriitor al nostru și acel care a exercitat influența cea mai bogată a fost Eminescu, poetul filosof. Dar Eminescu unește în același timp sentimentul adânc al naturii cu gândul obiectiv al vieții și reprezintă din acest punct de vedere o icoană aproape completă a posibilităților artei românești"); Nicolae Iorga vede în el o expresie sintetică a sufletului românesc; G. Călinescu îl concepe ca pe o apariție meteorică, dar în linia tradiției pe care o completează cu nuanțe și detalii ("Eminescu e cel mai tradițional poet absorbind toate elementele, și cele mai mărunte, ale literaturii anterioare", *Istoria...*, ed. I, p. 388), C. Noica îl prezintă ca model al omului deplin al culturii românești, Lucian Blaga concepe o Idee Eminescu, plăsmuită sub zodii românești.

Eminescu, paradigmă a Totului românesc, a unui *summum ontic*, se impune ca o personalitate ce oferă o simbioză organică a modelului tradiției și modelului înnoirii revoluționare, a arhetipalității (arheul e spiritul permanent ce migrează) cu gândirea dichotomică (precum cea a lui Shakespeare).

Pentru poeții-socialiști de tipul lui Tradem, el este un "dulce al poeziei Crist", ca etern poet al celor mulți; pentru simbolistul Șt. O. Iosif este poetul emblematic al "lumii ideale", al suspinelor amare, vaierului sufletesc și al florilor (crinilor, nuferilor, ferigilor) din genuni; tradiționalistul intelectualist Ion Pillat reînvia lumea "bătrână" a stejarilor-legionari (romani) și fagilor-geți a Letopisețelor, Uricarilor și

Cazaniilor, și tuturor scriitorilor români -Dosoftei, Văcărescu, Golescu, Anton Pann, Cârlova, Eliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Mureșanu, Alecsandri și a pictorului Grigorescu, evocați în spiritul Epigonilor, dar cu suflu epeic.

La o altă etapă, Aron Cotruș și-l va imagina ca pe un "năpraznic leard/ în care toate clocotele neamului ard", deci într-un regim poetic expresionist, dinamitar, de vreri sfinte naționale, iar Radu Gyr, deopotrivă cu poeții basarabeni (Ion Buzdugan, Petru Stați, George Meniuc, Nicolae Costenco) și bucovineni (George Voievidca) îl va proiecta mitopoetic ca pe un nou blând Iisus venit să mântuiască lumea mioritică și ca un reprezentant exponențial al universului natural, rousseauist și al cosmosului autentic.

După tăcerea proletcultistă, care se va așterne după război peste figura lui generatoare de impulsuri poetice revoluționare, se înalță - vaticinant - declarația programatică a lui Labiș și a generației sale: "Și el era adevărata poezie/ Și el era mai mult decât atât". Adevărata poezie era situată, în 1955, opozitiv față de falsele valori. Un nou descălecat al Domnitorului întru poezie fixa în versuri și Mihai Dragomir.

Cu penița lui izvoditoare de slove de foc și slove făurite Tudor Arghezi repunea în albia firească a normalității estetice și etice drepturile identitare de creator demiurgic: mântuitor "de suferință, chemat" și viguros: " Pășiți încet cu grijă tăcută, frații mei,/ Să nu-i călcați nici umbra nici florile de tei./ Cel mai chemat s-aline din toți, și cel mai teafăr/ Și-a înmuiat condeiul de-a dreptul în luceafăr" (Inscripție pe amfora lui, 1964).

Ideea Eminescu fiind sinonimă cu Ideea națională, revenirea la Eminescu și Integrul Eminescu (adică netrunchiat, necenzurat și ideologizat) echivala cu o întoarcere la rădăcinile spirituale, la izvoare, la matca firească a spiritualității românești pe ambele maluri ale Prutului. Recuperarea lui Eminescu a însemnat, esențialmente, recuperarea românismului în integritatea lui și expresia lui organică, nealterată. În plan estetic, readucerea eminescianismului de fond semnifică reabilitarea autenticității, repunerea în drepturi a criteriului valoric.

În psalmodiata adresare a lui Adrian Maniu cu învoalte resfirări baroce, ce constituie prin ele înseși o viziune estetizantă asupra lui Eminescu, accentele polemice sunt transparente, sfidând mentalitatea epocii: "Arătându-te prea drept triumfător în cinstea cugetului/

deschizător de drumuri spre ideal/ prin bunătate/ Peste care priveghezi adevărate, Făt-frumos din lacrimă,/ răsădind în visări inspirația pură,/ Prezență adevărind supremația gânditoare,/ singură îndreptățire a existenței, în amărăciunile desnădejdei/ Prea fericitule, slăvitor veșnice frumuseți înălțînd/ bunătatea nimb, iată că ești credința noastră".

Eminesciana inspirație pură a visării și supremație a gândirii, ca "singura îndreptățire a existenței", sugerau un act estetic și axiologic justițiar opozitiv față de comandamentele ideologice ale epocii. Și Adrian Păunescu îl invoca, temerar, pe poetul "dorului de absolut" într-o lume relativă ("într-o lume relativă/ Mai avem un nume sfânt? Eminescu-i România/ Tăinuită în cuvânt" - Dor de Eminescu, 1982).

La poeții basarabeni ai anilor 60-70, marcați de mesianism și patosul reîntoarcerii la izvoare, Eminescu este steaua plecată de acasă ce urmează să se întoarcă, este redeșteptătorul neamului (L. Damian, Gr. Vieru, I. Vatamanu, L. Lari, V. Matei, V. Romanciuc, D. Matcovschi).

Pentru nord-bucovinenii Ilie Zegrea, Vasile Tărățeanu, Grigore Bostan, Arcadie Suceveanu, el este "tot ce avem mai sfânt".

Generația lui Nichita Stănescu și Marin Sorescu, mari poeți eminescieni în planul viziunii existențiale asupra lumii și actului creativ (de unde fervoarea căutării esenței ființei în formule diverse, referențiale și redimensionarea modernă a discursului prin abstractizare, prozaizare, intelectualizare și propensiunea spre ordinea "inversă", dramatică și tragică a lucrurilor, prin aventura semnului necuvintelor, a tăcerii și valorificarea ludicului) își pun creația sub semnul regăsirii unității și identității spațiului mioritic. Prin paradoxalul incipit al construcției sale parabolice sugestive "Eminescu n-a existat.// A existat numai o țară frumoasă..." și finalul logic mântuitor de paradox "Și pentru că toate acestea/ Trebuiau să poarte un nume,/ Un singur nume,/ Li s-a spus/ Eminescu", Marin Sorescu ne dezvăluie, în ritmurile sale patetic-stinse și purtătoare de sensuri grele sub semnul unui trebuie stabilizator de ordine (adevărată), o ieșire spectaculară din anonimul în zona luminătoare a certitudinii identității: "Acest tânăr cu ochii mari,/ Cât istoria noastră,/ Trece bătut de gânduri/ Din cartea cîrîică în cartea vieții,/ Tot numărînd plopul luminii, ai iubirii/ Care îi ieșeau mereu fără soț" (Trebuiau să poarte un nume).

"Generația din care fac parte, menționa Marin Sorescu, venind după destul de mare perioadă proletcultistă, l-a avut ca ideal și model.

Nu ne-a fost teamă că iubindu-l nu vom mai putea fi noi înșine și nu vom fi moderni. Prin 1963, mi s-a părut că-l văd pe stradă, înaintea mea. După o clipă, s-a pierdut în mulțime. De la această străfulgerare s-a născut poemul Trebuiau să poarte un nume. Cred că fiecare generație are nevoie, de prezența fizică, de iluzia acestei prezențe, a lui Eminescu, pentru a prinde aripi, luând ca punct de plecare spiritualitatea românească în ceasul ei cel mai fericit" (Marin Sorescu, prefată la vol. Mihai Eminescu, Lumină de lună, vol. I, Craiova, 1993, p. VIII).

Raportarea la Eminescu este una de deschidere/închidere în dependență de mentalitatea epocii respective, care impregnează caracterul atitudinii și de poetica folosită care a fost în perioada imediat postbelică influențată de sloganurile vremii.

Generația Stănescu-Sorescu, adunată-n jurul "verbului curat rostit de el și murmurat, se solidarizează (=se identifică) cu "Președintele" Eminescu în actul căutării ființei, aceasta revelându-se/ascunzându-se heideggerian în câmpul tensionat al interogației (de aceea dialogul lui Stănescu-Eminescu e neantizat de imposibilitatea răspunsului: "Eu îl întrebam întrebarea/ El nu-mi răspundea răspunsul"). Sau în mișcările desperate de înaintare/retragere ("Peșteră absorbitoare/ cerc absorbitor de punct,/ corn de melc care nu doare/ suntul resorbit în sunt.// În lumină alergândă/ reîntorcându-te acasă/ bruscă devenind flămândă/ rechemându-și iar mireasma...// Ah, suavă recădere/ a cuvântului în sine,/ cercuri, cercuri de tăcere/ absorbind în ea divine/ sensuri, sensuri, înțelesuri,/ îngustându-se în unghi,/ smulgere spre înapoi,/ frig al ninsorii rechemat în nori,/ urlet și rechemare,/ Tu!" (Eminescu ultim, 1981).

Tristețea imposibilității proiectării inimii în infinit, în prelungirea "figurilor pleșuve" ale spiritului ("Cilindri, conuri, sfere, bolizi, elipside") o resimte și Leonid Dimov (Eminesciana, 1966). Aceeași notă existențială o găsim și în versurile lui Cezar Baltag ("Cațără-te chiar dacă/ se întunecă/ Totul!).

Generațiile de la sfârșitul secolului XX inițiază un dialog referențial cu Eminescu, recurgând la intertextualitate, transtextualitate, subtextualitate. Citatul eminescian este topit în substanța viziunilor, rescris sau numai circumscris. Într-un asemenea dialog textualizat Eminescu nu mai apare ca figură divină, eroică, "deplină" (sub aspectul personalității), ci ca un partener egal, ca un con-vorbitor de masă rotundă pe marginea marilor teme eterne (dragostea, cosmosul,

moartea, viața, absolutul, timpul, spațiul, veșnicia, arta). De la Nichita Stănescu încoace acest dialog ia forme diferite, rămânând totuși în permanență un dialog esențial despre existența umană și despre scris ca act existențial. Este un soi de revoltă titaniană mascată sub forma supunerii sau aderenței la marele program, la modelul absolut (La Nichita Stănescu apare și conștiința evidentă a con-substanțialității) sau a replicii care amendează, corijează, ironizează, degradează chiar și valorifică potrivit propriei înțelegeri a lucrurilor eminescianismul. (O lucrare interesantă a scris despre aceasta Ioana Bot: *Eminescu și lirica eminesciană de azi*, Cluj-Napoca, 1990). Dacă la Nichita Stănescu marcajul eminescian e solemn, encomiastic, trădând o apropiere și o identificare de substanță ("Scriu din nou Oda în Metru Antic, i-am răspuns,/ mă-nțelegi, scriu din nou Oda în Metru Antic" - *Papirus cu lacune*), la Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Ion Bogdan Lefter el este "terestru", distanțat ironic, sugerând o nonidentificare de substanță (cităm din *Poemele de amor* ale lui Mircea Cărtărescu: "...lasă-ți lumea ta uitată,/ așterne un strat de pudră peste imperiul tău ieșit ca un coș pe tenul bronzat al amicitiei noastre (...)/ era anotimpul florilor// Era anotimpul dragostei/ era deceniul războiului nuclear/ era crima perfectă din zece negri mititei/ era ali-baba și cei douăzeci și patru de ani/ era pieptul tău gri trecând ca un decibel de rasă în zgardă/ era o flacără de magneziu îmbrățișând ca o petardă". Este aici un act de diversiune deconstructivistă care, utilizând mijloacele ironiei și autoironiei (= a ironiei devenite autoironie), cultivă o distanțare atât față de real cât și față de literatură (cum a observat Ion Pop) cu tot cu modelul Eminescu, sfântul acesteia. Este vorba, de fapt, de un anti-epigonism eminescian, desacralizant, nihilist, dar ca o prise a conscience. Acțiunea demolatoare are ca efect invers recunoașterea paradoxală a modelului absolut.

În alt chip, constructivist, de dialog prin eminescianizarea firească, colorat-ontologică a viziunii ne propune Ana Blandiana într-o serie de poezii care demonstrează că Eminescu marchează nu numai conștiința, ci și inconștientul poezilor ("Pân" la ultimul pas, de la țipătul prim/ Totu-i prestabilit și în cer și-n pământ/ Dar nimeni nu poate ști când izbucnim/ Brusc râzând, și plângând și plângând" - *Oh, râzând*). Ana Blandiana nu eminescianizează sau antieminescianizează ci blandianizează eminescianismul, pătrunzându-se de spiritul, nu de formele, clișeele lui inerțiale. Nu avem, în poezia ei, un caz de conștiință

înfeudată, ci de lucrare a modelului absolut în zona luminată a ființei, în inconștientul "eminescianizat" în voie.

Mitul Eminescu devine, prin importanță culturală, cel de-a! cincilea mit fundamenta! românesc, alături de cele ale Meșterului Manole, Mioriței, Daciei (Dochiei) și Zburătorului. Prafrazându-l pe Constantin Noica ("nu de judecat critic, de către noi, este acum Eminescu, ci de asimilat într-un fel, ca o conștiință de cultură de dindăratul nostru") și utilizând un vers al basarabeanului Grigore Vieru, am putea spune în final: imperativul ceasului de față românesc nu este să-l judecăm pe Eminescu, ci Eminescu să ne judece...

EMINESCU, CONFESORUL LUI EUGEN IONESCU

Eminescu intră inițial în sistemul de demonstrație critică ionescian, aflat, după cum se știe sub semnul negativismului absolut, al unui Nu vehement anihilator de esență nietzscheeană. Acest bombardament polemic, nimicitor, îndreptat asupra unor ținte precise, este doar factic, căci rafalele de focuri luminează și mai puternic valorile: Eminescu, Creangă, Caragiale (Ion Luca și Mateiu), la care se mai adaugă Nicolae Filimon, Anton Pann și unii contemporani tratați cu condescendență. Topografia literară prinde, după această operație nuficatoare, contururi clare și stabile, în care altitudinile și nivelurile de jos, munții și câmpiile netede sau accidentate sunt demarcate tranșant.

Eugen Ionescu apare ca un topograf, a! cărui teodolit măsoară cu precizie pozițiile, unghiurile, reliefurile, planurile. În lumina orbitoare a Nu-ului său "mărimile" se dezvăluie ca prezență sensibilă absolută sau ca absență totală. Rămâne doar ceea ce rezistă atacului furibund nihilist și frondeur, ceea ce apare ca identitate sigură. Războiul cu toată lumea înseamnă și pace veșnică cu unii, cu care războirea este practic imposibilă. Armele grele ale negării sunt lăsate jenant în jos, atacantul recunoscând, umilit, neputința atacului. Deși spune, cu emfază negativistă, că genialitatea lui Eminescu e problematică și că mai are ceva actualitate, marele poet rămâne figura literară suverană, totemică.

În demonstrația polemică piramidală a Nu-ului ionescian Eminescu apare ca vârf luminescent de argument suprem. În numele lui autorul Scaunelor concentrează cel mai mare potențial de forte demolatoare. Acțiunile de detractare, diminuare sau cel puțin de umbrire a valorii lui Eminescu sunt - în câmpul axiologic ionescian - rapid și strategic domolite, reprimate, ca, de exemplu, în Identitatea contrariilor: "Pentru exercițiul pe care mi-l propun aș fi putut alege un autor clasic, de pildă pe Eminescu. Lucrul acesta însă mi s-ar părea prea facil și, oarecum, retoric. Eminescu este destul de mare pentru ca, prin definiție, să poată fi ușor contestabil. Pe urmă, perspectiva istorică ce începe să ne despartă de Eminescu poate să faciliteze și mai mult unele matrapazlăcuri optice" (Eugen Ionescu, Nu, București, 1991, p. 123).

Spulberând cu vehemență mentalitatea literară caracteristic românească, conform căreia "rețeta tehnică" ar fi superioară expresiei trăirii integrale, în care realitățile clare apar îngemănate cu cele obscure și care materializează tragicul condiției umane, Eugen Ionescu invocă iarăși modelul Eminescu: "Întorcând omului spatele, poeții și literații români de după Eminescu și aproape de zilele de astăzi (cu excepțiile inutile de amintit, căci se cunosc) nu au avut decât preocupări nici măcar de limbă, ci de limbaj literar. Frumusețea limbii poetice la marii lirici nu este decât rezultatul unei incandescențe lăuntrice, unei imense bucurii sau unei nesfârșite disperări, a unei iubiri universale sau a unei neliniști adânci, a unei cutremurări. În literatura românească devenise scop în sine, stilistică, etc., îndemânare, talent literar și de aceea, adesea, limba poetică nu e decât un fel de vervă injurioasă sau humoristică, retorică sau nu, ornată de imagini ingenioase, de gust mai mult sau mai puțin bun, în orice caz plastice, adică fără ecouri mari și fără rezonanțe interioare, limitată la realități groase și concrete, fără posibilități de transfigurare " (Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, București, 1992, p. 115-116).

Personalitatea lui Eminescu - unică, universală - e plăsmuită din marile neliniști și probleme existențiale; din "măștile ontologice ale Lucrului în sine", cum va zice Ionescu într-o însemnare despre Kant. Configurația sa spirituală are metalul pur, deși obținut prin alchimia influențelor. De aceea, recurge la două amendamente în stilul său decis, categoric. Mergând, cu fidelitate, în cronică la cartea lui Tudor Vianu "Poezia lui Eminescu" (*Viața literară*, 1930, nr. 132), pe linia demonstrației îndrumării schopenhaueriene în domeniul scepticismului temperamental (autorul *Lumii* ca voință și reprezentare fiindu-i "frate spiritual"), Ionescu remarcă părăsirea romantismului de tinerețe, clarificarea treptată și cristalizarea în "farmecul dureros, dar metafizic" a atitudinii afective, în "pictura luminii cununată cu apa" a viziunii estetice și a scepticismului în "desfacerea din rigorile civilizației". Acceptând determinarea poeziei și filosofiei eminesciene prin poezia și metafizica schopenhaueriană, Ionescu regretă însă nelămurirea diferenței esențiale dintre una și cealaltă: "D-l Vianu trebuia să lămurească cum, deși izvorând din filosofia lui Schopenhauer, atitudinea lui Eminescu rămâne lirică. Cum aceleași elemente, printr-o nouă alchimie, preschimbă natura însăși a metalului" (*Ibidem*, p. 133).

Ionescu pune, cu o oră mai devreme decât înșiși eminescologii, accentele necesare și face delimitările cerute de natura însăși a lucrurilor.

În cronică la *Viața lui Mihai Eminescu* de George Călinescu (Azi, 1932, nr. 3-4), Eugen Ionescu reproșează autorului neintuirea tocmai a marilor neliniști de ordin metafizic, calitatea de marcă a configurației spirituale eminesciene: "Din neliniștea lui Eminescu este onorabil, d-le Călinescu, că ați surprins neliniștea erotică și cea sexuală; dar este o foarte regretabilă deficiență că nu ați intuit neliniștile mari și semnificative" (Ibidem, p. 177). Chiar dacă circumscrierea vieții interioare eminesciene la setea erotică și la sexualitate ar avea un temei freudian, existența unui principu dinamic amplificator și augmentativ, care crează complexe sufletești, nu poate fi nicidecum contestată.

Eminescianul în materie de ontologie mitopoetică demonstrativă Eugen Ionescu recunoștea fără dubii, în amurgul vieții sale din ce în ce mai intens colorat metafizic, influența modelatoare a poetului asupra sa: "... Am o mare admirație pentru marele poet EMINESCU. Ca toți marii poeți naționali, el este intraductibil. Inspirat atât de romanticii germani, cât și de poezia populară, Eminescu realizează o sinteză unică. Aș putea spune în mod decis că m-a inspirat, fie și inconștient, împreună cu Creangă și Caragiale. Sunt convingeri intime ale mele care le-am destăinuit celor care m-au intervievat în ultimul timp" (a se vedea vol. nostru *Spre un nou Eminescu*, Chișinău, 1993, p. 272).

În ce constă influența "inconștientă" a lui Eminescu asupra lui Eugen Ionescu? În configurarea absurdului teatrului lumii (temă tipic eminesciană), în meditațiile înfrigurate asupra Absolutului, Nimicului, "căutării intermitente", asupra stingerii lumilor și individului? Sau poate în înfruntarea măreției regale cu povara istoriei și cu moartea, pe care o găsim și în eminescianul *Rege Lear*? În conștiința alternanței implacabile a bucuriei participării la Eternitate, care apare ca "o lumină orbitoare", și a prăbușirii în chin și disperare? În suprema instabilitate a Semnelor, care-i terorizează deopotrivă?

Un patetism al nihilismului de sorginte metafizică străbate autoritar însemnările metafizice din *Căutarea intermitentă*: "... aceste plăgi ale neantului, aceste hăuri ale vidului, aceste riduri ale Nimicului, aceste uitări. În casa mea de oseminte, prin ferestrele deschise, prin golurile căscate, se-nvârtesc vânturile, vijeliile, ale nopții fără stele,

cea neagră, sau o neagră eternitate, o neagră eternitate a absenței" (Căutarea intermitentă, București, 1994, p. 17). Deși Ionescu se referă o singură dată la Eminescu, citând spusa unui prieten ("Poetul român Eminescu zicea, în Rugăciunea unui dac: "Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă"), Căutarea intermitentă e dominată suveran de un discurs narcisic învederat eminescian asupra Sinelui, Unului, Totului ("Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate", spune Eminescu în Scrisoarea I și expresia e reluată textual - inconștient? - în textul ionescian): "Eu nu sunt nimic. Eu nu sunt ("eu" nu există decât prin celălalt, ceilalți) totul. "Totul e în tot și reciproc" nu e o simplă glumă. Trebuie spus, poate: totul este făcut din tot, totul este constituit, creat, de către tot. Sunt nimic, sunt tot, sunt absolutul, sunt nimic. Suntem neasemănători... Cu toții, neasemănători cu semenii noștri. (Unul în tot, totul în unu. Totul și fiecare în te miri ce.). Mă pun pe gânduri" (ibidem, p. 50).

Fie că detectăm coincidențe textuale sau numai similitudini inerente dat fiind subiectul comun al meditației, indiscutabil eminesciene sunt la Ionescu ardoarea readucerii și reactivării trecutului prin concretitudinea și certitudinea revelării prezentului ("Risipiți-vă, cețuri ce-mi înconjuțați trecutul viața, vreau să exist în limpezime, atât cât mai trăiesc... Vreau să revăd fețele, cel puțin aparența lor, la apariția lor. Da, cel puțin așa cum le-am văzut. Totul să-mi fie actual, prezent. Doresc ca ieri să fie astăzi. Și ca aparențele să-și dezvăluie esența. Ca totul să fie pentru totdeauna revelat", ibidem, p. 10), deliciul recăderii în propriul sine ("Recad în mine însumi, cu panici le mele"), dorințe arzătoare de a convorbi cu Dumnezeu (în temeiul unei consubstanțialități hyperionice?) sau de a lumina cu reflexele vieții superioare, cu lumina de sus viața cotidiană (= cercul strâmt), atracția irezistibilă pentru mistica Luminii, deschiderea efectivă spre Celălalt ca proiecție pură a Sinelui ("Celălalt este deschiderea mea", spune Ionescu în sensul setei demonice după dulcele-i lumina din Scrisoarea V), conștiința participării la "identitatea universală" și supunerii "aceleiași mișcări", aceleiași "curbe" universale = naștere, viață, moarte... Toate aceste însemnări vorbesc despre eminescianismul de substanță a! viziunilor ionesciene.

Eugen Ionescu aspiră, după exemplul lui Tolstoi, să se roage și să se confeseze zilnic. Confesorul lui tainic a fost, fără îndoială, Eminescu.

EMINESCU: MODELUL INTELECTUAL GERMAN

Există mai multe motive care ne-ar îndreptăți să vorbim despre formația intelectuală germană a marelui poet român: primul este că a studiat la universitățile din Berlin și Viena; al doilea ar fi afinitățile pe care le are creația romanticilor germani (e vorba nu de influențe elementare, ci de o consubstanțialitate, de o comunicare pe bază de viziuni apropiate asupra lumii); al treilea, nu mai puțin important este asimilarea organică a celor trei mari filozofi - Kant, Hegel, Schopenhauer, precum și a altora care au alimentat subteran concepțiile sale estetice (Herder, Rotscher, Schelling, etc.), al patrulea e obișnuința poetului de a-și traduce unele poeme în germană, parcă spre a se verifica cu un context cultural prestigios.

Cazul Eminescu e unul de excepție în istoria culturii universale. Poetul nu doar e modelat de o cultură străină, în speță de cea germană; ei o remodelează în tiparele culturii naționale (românești). Întâlnirea sa cu Germania e asemănătoare întâlnirii lui Goethe cu Italia sau a lui Faust cu Preafrumoasa Elena, simbolul Eladei. Deci nu poate fi vorba numai de o atracție pasională de natură romantică cum este cea pentru mirajul Nordului în genere.

Întâlnirea lui Eminescu cu Germania are loc în intimitate, icoana ei ideală trecând prin "mirosul de pământ proaspăt al propriului suflet".

Imaginea Germaniei e pusă mereu, la Eminescu, sub semnul Absolutului, al idealității, întrunind toate trăsăturile unei republici platoniciene desăvârșite, armonioase în toată alcătuirea ei: nivelul înalt de cultură, școala bine pusă la punct, disciplină de muncă productivă, putere politică și economică exercitată înăuntru și înafară, conștiință națională dezvoltată care stă la baza întregii vieți publice, idee de stat evoluată, civilizată. Articolele publicistice ale poetului conturează limpede această imagine sintetică: " Germania este un imperiu, cu un număr de zece ori mai mare ca al locuitorilor României; are o cultură înaltă întemeiată de veacuri și școala cea mai perfectă; muncește și

produce cu folos în toate sferele activității omenești; vorbește o limbă clasică, devenită tocmai prin aceea o limbă universală; dispune de o putere formidabilă înăuntru și înafară; poporul german are conștiința originalității naționale dezvoltată la cea mai înaltă treaptă, și ca ia toate popoarele înaintate în civilizație, ideea de stat și simțul de naționalitate sunt sîmburele tare, împrejurul căruia se țese și se dezvoltă viața lui publică" (Eminescu, Opera etico-socială, ediția Georgescu-Delafras, 1989, vol. I, p.538).

Germania este statornic pentru Eminescu "stat de importanță politică ridicat la linia întâia"; este, într-un cuvânt, modelul paradigmatic de republică. Goethe concepea "modelarea" ca pe o expresie a unei afinități elective: "întotdeauna trebuie însă ca acela de la care vrem să învățăm să fie pe potriva naturii noastre"; "Nu înveți decât de la cel pe care îi iubești" (Johann Peter Eckermann, Convorbiri cu Goethe; București, 1965, p.161-162, secvența din 12 mai 3825).

Eminescu asimilează din cultura germană anume ceea ce este pe potriva naturii sale, el învață de la ea pentru că o iubește. Evident, motivele iubirii sunt ușor de ghicit: pentru poetul român există nu o țară oarecare, ci "o cultă Germanie", deci, o țară în care cultura e un *modus vivendi*, o expresie a formei superioare de existență umană. Eminescu făcea parte din societatea literară "Junimea", împărtășind orientarea spre "modelul german" al progresului, care promova organicismul ("creșterea stejarului din ghindă", zicea poetul), respectul pentru specific, pentru factorii țărănesc și național, atât de caracteristici cunoscutei "căi prusiace" de dezvoltare.

Marii scriitori și filosofi români au pus adesea pe cântarul demonstrațiilor logice modelul cultural german și cel francez. Pentru introducerea limbii germane, ca limbă a unei nații "la care civilizația se vede în moral și în fapte, iar nu în spulberul ideilor" se pronunță, în 1837, Costache Conachi, scriitorul care îmbrățișa idealurile iluminismului francez. Mihail Kogălniceanu, care se mută de la Paris în capitala Prusiei, observă: "En Allemsgne on est plus tranquille, l' instruction est la plus profonde, les mœurs sont plus innocents et les coutumes plus patriarcales". Ca și pentru Kogălniceanu și junimiști. Germania prezintă pentru Eminescu un model de cultură serioasă, bazată pe tradiție, liberalism bazat pe o temeinică cultură filosofică (vezi în acest sens și studiul lui Paul Coniea Pașoptismul și cultura

germană în volumul *Aproapele și departele*, București, 1990, pp. 238-263).

De ce cumpăna înclină spre modelul intelectual german? Motivele le va expune cu o deosebită claritate Lucian Blaga, ei însuși modelat de cultura germană, în *Trilogia culturii*; cultura franceza te infeudează, dictându-i fiecărui străin: "fii cum sunt eu!"; o atitudine de neacceptare din partea acestuia i se pare de-a dreptul monstruoasă; cultura germană are conștiința măreției sale, dar se simte particulară, își cunoaște bine înălțimile și adâncimile, dar totodată își dă seama de caracterul ei local și individualist; dacă cultura franceză tinde spre clasic ea este mai degrabă romantică, nerecomandându-se ca model; pe străin ea îl sfătuiește mereu: "Fii tu însuși!"; dacă nu înțelegi acest apel intrinsec al culturii germane înseamnă că nu înțelegi nimic: "Influența spiritului german asupra celorlalte popoare a avut deci mai puțin caracterele unui model de imitat, cât caracterul unui apei la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare".

Recurgând la o analogie cu substanțele chimice, Blaga vorbește de rolul mai degrabă catalizator decât modelator al culturii germane. Este deci modelul care-ți stimulează felul de a fi; este modelul care, de fapt, te auto-modelează, te îndeamnă să fii tu însuși. Influența germană, spune Blaga, e un agent prielnic unei reacțiuni de sine stătătoare: "Ea avantajează formațiunea proprie a celuilalt. Ea înlesnește un joc în care nu intră. Ea "moșește" în sens socratic. Cultura franceză e ca un maestru, care se cere să fie limitat; cultura germană e mai curând un dascăl care te orientează spre tine însuși" (Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1969, p. 243; studiul *Influențe modelatoare și catalitice* a apărut întâia oară în 1936).

"Dascălul" permite învățacelui atât de instruit și ei să se apropie singur de "model". Intimitatea e atât de mare, încât însuși prezența filelor germane în *Caietele eminesciene* vorbesc despre o dimensiune germană esențială a personalității poetului: din cete 15000 de file câteva mii sunt scrise în limba lui Goethe.

Sunt, acestea, niște însemnări elementare, conspective. aparținând unui student sânguincios?

Nu, sunt fragmente din filosofii și oamenii de cultură germani trecuți prin prisma înțelegerii "omului deplin al culturii românești", care transformă impactul dintre cele două culturi într-o sinteză interculturală.

Eminescu nu doar se formează în mediul cultural german; el se simte în el un adevărat om de cultură. Paginile germane ne dau după memorabila spusă a lui Constantin Noica, filosof de asemenea de formație intelectuală germană, "măsura ființei în elementul culturii a unui om": "... Nivelul înalt, permanent păstrat, la care se așează însemnările sale, natura problemelor, ca și distincția formulărilor - dintre care unele pot fi ale lui Eminescu, sau pe care în nici un caz nu le-ar fi reținut un ascultător obișnuit - ne dau mai bine decât oricare alt document măsura ființării în elementul culturii a unui om" (Constantin Noica, *Introducere în miracolul eminescian*, 1992, București, p. 231).

Paideia, arealul cultural german care i-a îngăduit lui Eminescu să devină, vorbind cu cuvintele lui Hegel, din subiect substanță, să se identifice cu Poezia și Cultura poporului român, așa cum Goethe simbolizează Poezia și Cultura germană. "El a putut fi Poezia însăși pentru un popor, pentru că a fost, în felul său, cultura însăși, cu cele două fețe, ale ei, una întoarsă înafară, alta înăuntru. Încerce oricine să-și închipuie ce ar fi fost poezia lui Eminescu fără anii de la Viena și Berlin, fără intima sa întâlnire cu o mare cultură și cu marile culturi; dar, la fel, nu ne-o putem închipui fără cealaltă mare întâlnire: cu vechile cuvinte românești din manuscrisele pe care le adulmea, adică pe urma cărora era încă dinainte de anii străinătății" (Ibidem).

Zeci și sute de pagini s-au consacrat influenței lui Schopenhauer asupra lui Eminescu, poetul ba fiind total înfeudat celui mai "pesimist" dintre filosofi, ba fiind considerat distanțat de el printr-un fond optimist înăscut, prin accentele eroice și revoluționare ale poeziei de început sau prin interpretarea personală pe care o dă postulatelor autorului Lumii ca reprezentare și voință. Aceste considerații, care pot avea doar o importanță didactică pentru stabilirea surselor, paralelelor comparative și a factorilor formatori de circumstanțe, și-au dovedit inutilitatea în studiile eminesciene mai noi, care vorbesc despre Eminescu ca despre un mare poet al ființei, poet prin excelență tragic, mereu cuprins de "o neliniște metafizică" și mereu aflat în fața "abisului ontologic" și în dialog înverșunat cu Dumnezeu, cu care se crede, ca geniu, consubstanțial (vezi poemul *Luceafărul*).

Adevărul e că poetul român se afla în dialog încrucișat cu cei trei mari filosofi germani, schopenhauerizându-se, kantianizându-se și hegelianizându-se și totodată - în mod dialectic - eminescianizându-i efectiv. Nu e un simplu joc de cuvinte; este expresia unui act intelectual

insolit. În nuvela Sarmanul Dionis, care începe cu o reflecție asupra timpului și spațiului, Eminescu, așa cum observa George Călinescu, pornește de la Kant, dar construiește în spirit schopenhauerian. Tot astfel, în marele poem filosofic Memento mori sau în poemul dramatic Andrei Mureșanu, al cărui personaj era conceput ca un Faust român, metafora schopenhaueriană a râului circular al timpului se conjugă cu cea - hegeliană - a drumului spiritului în istorie.

Relațiile lui Eminescu cu triada gânditorilor germani se nuanțează în dependență de impactul pe care-l are cu fiecare din ei. Deși se distanțează prin anumite perspective mitopoetice de filosoful voinței, există între cei doi interlocutori o deosebită intimitate, susținută de o atitudine în genere simpatetică față de el. Cu autorul Criticilor intră într-un dialog de felul celui platonician. Kant este Socratele care pune mereu poetul la încurcătură, în aporii. Față de Hegel este mai distant, manifestând serioase rezerve, dar, în ciuda acestei neacceptări aparente, Eminescu prezintă, cu mijloace poetice bineînțelese, o hegeliană fenomenologie a spiritului, pornit pe calea cunoașterii lumii și a cunoașterii de sine.

În astfel de raporturi atât de particularizate Eminescu apare el însuși. Bunul comun, pe care-l obține din impactul cu ei, este excepționala dialecticitate a gândirii care se plimbă în câmpul contrariilor, antinomiilor, aporiilor ca printr-un tărâm prielnic ființei. Mai mult decât atât: anume datorită lor ființa se manifestă, iese în deschis, heideggerian vorbind.

Se știe că unul din conceptele schopenhaueriene fundamentale este voința ca forță ce mișcă universul și se obiectivizează în forme eterne ale lucrurilor, acestea obiectivându-se, la rândul lor, în fenomene. Lumea fenomenelor stă sub semnul unui determinism implacabil, de care poate scăpa doar geniul. Numai această lume a fenomenalității are trecut și viitor, voința de a trăi manifestându-se într-un prezent etern; celelalte două dimensiuni temporale nu există decât în abstracțiunea noastră, fiind niște înșelăciuni, iluzii. "Obiectivarea voinței are drept formă necesară prezentul, asemenea unei amiezi eterne pe care nici o noapte n-ar răcori-o sau întocmai ca soarele, care arde fără încetare, în timp ce nouă ni se pare că se cufundă în sânul nopții. A te teme de moarte ca de o distrugere, este întocmai ca și cum soarele apunând ar începe să geamă: "Vai! iată că mă pierd în noaptea eternă" (Arthur

Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. IV, ed. Grisebach (Reclam), p. 363, urm. 366).

Schopenhauer a fost pentru Eminescu filosoful-medium, filosoful de răscruce care călăuzea toate drumurile filosofiei și le aduna într-o imagine sintetică. "Prin Schopenhauer - Eminescu a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înțelepciunii indice, dar și către fântâna mângâierii a stoicismului greco-roman" (Tudor Vianu, *Eminescu*, coi. "Eminesciana", Iași, 1974, p. 53). Deci contactul cu filosofia lumii în genere, cu precepte filosofice ne-schopenhaueriene. Fixarea în postulatele filosofului voinței este, astfel, relativă. Chiar dacă da expresia prezentului etern, Eminescu are obișnuința să se cufunde în trecut, în zona ancestrală a ființei, în acel trecut al Protoistoriei în care-l regăsește pe omul arhetipal. Amiaza eternă are, la el, reflexele timpului auroral, ale dimineții tot atât de eterne a lumii.

Dacă Schopenhauer rămâne totuși filosoful de frecventă referință, înțeleptul-model, Kant devine personajul "epic" și "iiric" al poeziei sale, "bătrânul dascăl" care: "Precum Atlas în vechime sprijinea ceru! pe umăr/ Așa el sprijinea lumea și vecia într-un număr" (Scrisoarea I). După cum notează însuși poetul, Kant este prototipul acestui savant care ține "universul fără margini în degetul lui mic". Kant reapare și în discuția care o întrețin cele două personaje (un bătrân și un tânăr) în nuvela filosofică *Archaeus*. Ființa în om, constată Bătrânul, e nemuritoare datorită unui arheu, unui punctum saliens care apare în mii de oameni dezbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit. Discuția se încheie cu concluzia că există o veșnică goană după ceva necunoscut, după răspunsul la întrebări chinuitoare, oamenii fiind probleme ce și le pune spiritul universului, iar viețile lor - încercări de dezlegare.

"- Dar mie-mi pare că unde-i un problem e totodată și dezlegarea lui.

- Da, Kant. Cei mai mulți oameni însă rămân întrebări, uneori comice, alteori neroade, alteori pline de-nțeles, alteori deșerte. Când văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să întreb: ce caută nasul iesta-n lume?"

Semnificația întâlnirii lui Eminescu cu Kant o adâncește actul traducerii de către poetul român a unei părți considerabile din *Critica rațiunii pure*. După mărturiile lui Ioan Slavici, poetul ar fi lucrat la traducere în anii de studii de la Viena, când avea 19-20 de ani (1869-1872).

Întâlnirea cu Kant prin litera și mai ou seamă prin spiritul Criticii rațiunii pure marca o înțelegere adâncă a lumii temeiurilor. Entuziasmul lui Eminescu pentru Kant, după cum constată Călinescu în Opera lui Mihai Eminescu, depășește cu mult hărnicia unei traduceri. În apriorismul filosofului de la Königsberg el vede o eliberare a spiritului de contingentele universului concret. Deosebirea dintre fenomen și noumen generează antinomia fundamentală din Luceafărul: pământ-cer, lumea contingentului ("cercul strâmt" al celor muritori de felul Cătălinei și al lui Cătălin) - lumea esențelor (lumea esențelor superioare, populată de Demiurg și Hyperion, ipostaza cerească a geniului terestru).

Despre înțelegerea adâncă a textului Kantian ne vorbesc numeroasele note marginale în care este conturat și un sugestiv portret al "bătrânului dascăl", adevărat "ceasornicar al aparatului cugetării omenești": "Da! orice cugetare generoasă, orice descoperire mare porcede de la inimă și apelează la inimă. Este ciudat, când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere, atât de înstreinat acestei lumi și voințelor ei efemere, mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi, și pătrunde în inimă. Și când ridici ochii te afii într-adevăr în una. Timpul a dispărut și eternitatea, cu fața ei cea serioasă, privește din fiece lucru. Se pare ca te-ai trezit într-o lume încremenită în toate frumusețile ei și cum că trecere și naștere, cum că ivirea și pieirea ta înșile sunt numai o părere. Și inima nu mai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet din sus în jos asemenea unei arfe eoliene, ea este singura ce se mișcă în această lume eternă... ea este orologiul ei".

Eminescu traduce în termeni literari preceptele kantiene fundamentale: apriorismul, raportul dintre transcendent și transcendental, apriorismul spațiului și timpului. Eminescu înțelege, în spirit kantian, timpul ca pe un principiu activ al lumii (transcendentale): "Reprezentăția e an ghem absolut unul și dat simultan. Resfirarea acestui ghem simultan e timpul și - experiența. Sau și un fuior, din care toarce firul timpului, văzând numai astfel ce conține. Din nefericire atât torsul cât și fuiorul țin întruna. Cine poate privi fuiorul abstrăgând de la tors, are predispoziție filosofică".

Așa cum remarcă Constantin Noica, e vorba de o traducere făcută pentru sine: "Eminescu l-a întâlnit în singurătatea și cu singurătatea sa pe Kant. Nu are alături comentatori, nu are în fața-i alți

traducători, nu stă de vorbă cu nimeni, nici măcar cu departele său, care ar fi cititorul sperat; traduce fără nici un scop exterior, întârzie asupra unei nuanțe, notează pe margine gânduri în limba română și germană, dă uneori liste de echivalențe posibile subliniază ce-l interesează, scrie când nervos, când liniștit, cu scrierea sa fascinant de frumoasă, uită de tot ce i se cere să facă în imediat - și visează" (Constantin Noica, *Introducere în miracolul eminescian*, București, 1992, pp. 276-277).

Deci e o revelație a "lucrului în Sine", a unei identificări depline cu spiritul textului, o luptă intelectuală, dusă cu ajutorul filosofului, cu gândul și cuvântul, cum spune tot Noica, pentru a se înțelege cu transcendentalul, realul și transcendentul ei.

În sfârșit, Eminescu se întâlnea fundamental și cu Hegel, pe a cărui *Fenomenologie a spiritului* o întâmpina cu următorul comentariu: "Evoluție. Fenomenologia urmează să înfățișeze în filosofie devenirea cunoașterii, evoluția conștiinței potrivit cu necesitatea ei momentană. Ea vrea să analizeze toate formele de conștiință în solidaritatea lor și tocmai prin aceasta să arate cum fiecare din ele duce prin ea însăși la cea imediat superioară. Ea vrea să indice felul cum suntem conduși, dintr-o necesitate lăuntrică, de la prima modalitate care este a sensibilului, respectiv pornind de la senzație, la întregul vast domeniu al vieții spirituale și în cele din urmă la treapta cunoașterii filosofice absolute. În această prezentare însă Hegel nu vede (nu deosebește - n.n.) clar și adânc între evoluția istorică a umanității și evoluția conceptuală a formelor superioare ca și mai adânci ale conștiinței, iar astfel prezentarea sa a păstrat, prin neajunsul amintit, "un caracter propriu-zis echivoc și nesigur".

Comentatorul însuși aspira - în mod hegelian - la cuprinderea poetică a "întregului vast domeniu al vieții spirituale", urmând și aici modelul german oferit de autorul *Fenomenologiei spiritului*.

UN MODEL NATURAL: "SUTA A ȘAPTESPREZECEA"

Organicismul eminescian nu se învederează doar în obsesivul concept al statului natural, al stejarului ce crește din ghindă; el se impune și ca un model ontologic în domeniul culturii. Lumea "dintâi", arhetipală, "ce gândea în basme și vorbea în poezii" este pentru autorul Luceafărului, adevărata lume, al cărui regim - "barbaria" - este apoi răvășit și alterat de civilizație, dacă aceasta n-o continuă organic, transformându-se în "semibarbarie". Statului natural i se asociază, în gândirea retroactivă eminesciană, statul cultural. Configurarea clară a acestuia poetul o întrevede în "suta a șaptesprezecea", sub tutela guvernamentală a lui Matei Basarab și cea spirituală, a mitropoliților Teofan și Varlaam, la care se adaugă figurile "bunilor sălbatici" Dimitrie Cantemir, Miron Costin și Grigore Ureche.

Firește, "suta a șaptesprezecea" nu este pentru Eminescu un model prototip, ci mai degrabă un model-idee de lucru în sens modern, așa cum distingea C. Noica între modul antic de a înțelege conceptul și cel caracteristic nouă, celor de azi (Constantin Noica, Modelul cultural european, București, 1993, p. 40).

Organicistul Eminescu nu ne va propune modelele sale naturale ca modele ale modelelor, ca o construcție platoniciană sau una rațional-pură kantiană (adică de laborator), ci ca pe niște realități vii, primordiale și, bineînțeles, sacre, care trebuie intuite. Drumul cunoașterii e ineficace dacă neglijează acest punct de purcedere, aceste rădăcini ontologice, această icoană arhetipală a lucrurilor. Traseul epistemologic eminescian duce, așa cum am mai spus într-un illo tempore al începuturilor amurale.

Modelul natural e deopotrivă aplicat la stat și la cultură. Nu poate fi voba, însă, de o identitate absolută. Există nuanțe sensibile: dacă, în ce privește statul, "naturalismul" eminescian se poate împăca ușor cu pozitivismul sau chiar (în anumite privințe) cu raționalismul, în domeniul culturii "elementele bune, sănătoase, proprii de dezvoltare" erau considerate ca absolut necesare. Poetul strămuta, astfel, în sfera culturii acțiunea principiului ontologic fundamental pe care-l promova

consecvent: "Cu toate acestea, oricine va voi să definească marele mister al existenței, va vedea că el consistă în înprospătarea continuă și păstrarea formelor. Forme vechi, dar spiriit pururea nou" (Opere, XII, p. 159).

Nivelul culturii e în raport direct cu modul în care se revendică de la modelul arhetipal, de la lucrarea retroactivă a inconștientului colectiv, în sens eliadesc și jungian. Alături de vârsta de aur a Daciei protoistorice și de vremea legendară a lui Ștefan cel Mare sau Mircea cel Bătrân, "suta a șaptesprezecea" este un timp auroral prototipal, menit să servească drept model pentru istoria modernă a României.

De ce anume "suta a șaptesprezecea"?

Fiindcă ea reprezintă ceasul astral al foițelor arheale românești, valorizate și materializate într-o unitate de limbă, datini, rasă, adică de unitate etnologică a poporului: "Ei, să nu fi trăit Matei Basarab, nici Teofan al Ardealului, nici Varlaam al Moldovei, sa nu fi fost suta a șaptesprezecea cu eroii și cugetătorii ei, vă puteați bate joc de noi încă mult timp. Azi limba este una de la Satmar pân-în Cetatea de lângă Nistru, de la Hotin până-n Granița Militară, azi datina e una, rasa e una și etnologic e unul și același popor, care nu mai doarme somnul pământului de veacuri" (Opere, IX, p. 90).

Este timpul ideal când "vigoarea extraordinară a începuturilor noastre istorice" se corelează cu vigoarea primordială a culturii, cu "începuturile sănătoase ale unui Ureche sau Miron Costin"; este timpul unei civilizații adevărate a unui popor "barbar" care răsare "din rădăcini proprii, în adâncimi proprii".

Este veacul deplinătății culturii românești, "cărțile de sub Matei Basarab fiind pentru români ceea ce Biblia lui Luther a fost pentru popoarele germanice" (Ibidem).

Rădăcinile regenerării, de care vorbește frecvent poetul, alimentează din adâncuri viața socială și culturală a secolului care nu-și propune obiectivul re-formării sau de-formării prin civilizare forțată, prin "maimuțarea obiceilor străine, limbilor, instituțiilor străine". "Barbaria" și "civilizația" nu formează, în acest secol, o ruptură de esență, ci, așa cum zice poetul, stau laolaltă în raportul în care stă ghinda stejarului cu rădăcinile, trunchiul, creșterea ulterioară. E deci o tucrare a secolului în sensul modelului natural, al instinctelor sigure, al unei acțiuni isusiace de restabilire a legii vechi, nu de stricare a ei. Biserica lui Matei Basarab și a lui Varlaam a devenit, acum, "maica

spirituală a neamului românesc" (Opere, XIII, p. 80), ca făcând ca "duhul sfânt să vorbească în limba neamului românesc, să redeie în graiul de miere al coborâtorilor armiiilor române în Sfânta Scriptură și preceptele blândului nazarinean" (Opere, IX, p. 259).

Așa cum secolul al cincisprezecelea a fost marea "sută" a biruințelor militare, secolul al șaptesprezece lea se impunea ca "sută" a culturii române, ca una din cele mai evolute culturi europene.

Este, așadar, secolul românesc cultural, cu un conturat rol formator și modelator: "Precum în sută a șaptesprezecea sub Matei Basarab românii erau relativ unul din popoarele cele mai culte din Europa incomparabil mai culte decât germanii sau ungurii, tot astfel în sută a XV românii au fost unul din cele întâi popoare, militare și războinice din Europa. Două state puteau să-l întrecă: Spania și Turcia" (Fragmentarium, București, 1985, p. 562-563).

Mitul eminescian al "sutei a șaptesprezecea" nu era o proiecție a cultului său pentru trecut, proiecție utopică, deci alimentată de paseismul său romantic funciar; ei apare alimentat de realitatea culturală a secolului cu evidente însemne de renaștere. Epoca impune o lume a cărții și a cărturarilor, care sunt nu doar animatori tipografi, traducători, copişti, mitropoliți, dascăli cu preocupări intelectuale, ci autori în sensul modern al cuvântului. Cărturarul are un rol important în viața societății, identificându-se cu cel al preotului și obținând un statut de model uman privilegiat, care-i asigură, prin noblețea deosebită atribuită culturii, și o ascensiune socială. "Suta a șaptesprezecea" se îndrumează, apoi, după "un plan cultural", umanist cu precădere, care presupune, întâi de toate, o sinteză între modelul impus de antichitatea clasică și ce! adus de Renașterea italiană, sinteză realizată însă, așa cum s-a spus, pe o linie de mijloc, clasicizantă, care nu uită tradiția și originile. Respectul acestora din urmă nu stingherește deschiderea spre "Europa luminată", admirată de Dinicu Golescu. Este epoca afirmării autoritare a conștiinței și unității naționale a românilor, a cărților în toate provinciile, a aparițiilor noilor direcții în viața culturală și a sprijinului sensibil al culturii din partea curților princiare ale lui Matei Basarab și Vasile Lupu, a biruinței limbii române în scris, fenomene care prefigurează în totul secolul al XX-lea, acest act fiind intuit cu genialitate de Eminescu. "Schimbarea din mentalitate, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, se reliefează cu claritate, dar ea nu-și va dezvălui întreaga semnificație dacă nu va fi raportată la mutația care s-a

petrecut în cultură în a doua jumătate a secolului al XVII-lea" (Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura românească*, București, 1972, p. 123).

Mișcarea culturală a "sutei a șaptesprezecea", considerată arhetipală de Eminescu, presupunea o modelare clasicizantă, dar și impactul cu noul (Cu Reforma și Contrareforma, în speță), "începuturi sănătoase", tinerețe naivă, dar și claritate rațională a stilului, personalitate a cărturarului și efervescență culturală a întregii societăți, ce se civilizează în sensul barbariei, nu al semibarbariei.

Este, într-un cuvânt, o antichitate română.

Eminescu gândește în spiritul filosofiei culturii moderne, stabilind în "suta a șaptesprezecea" un punct de reper solid, prin care radiografiază cu siguranță starea de lucruri din prezent.

Făcând o delimitare netă între "istorismul" radical al lui Croce și contestarea "simțului istoric" al lui Nietzsche, Ernst Cassirer sublinia cu fermitate tocmai rolul modelator al trecutului.

Filosoful culturii citează din Leibniz ("on recede pour mieux sauter") și din Heraclit ("drumul în sus și în jos este unul și același"), spunând că aceste afirmații sunt aplicabile și la lumea istorică: "Chiar și conștiința noastră istorică este "o unitate a contrariilor", ea pune în legătură polii opuși ai timpului și ne dă prin aceasta sentimentul continuității culturii umane" (Ernst Cassirer, *Eseu despre om*, București, 1994, p. 249).

Pentru Eminescu, întoarcerile la trecut, care să asigure un salt autentic, drumurile în sus și în jos sunt eficiente numai în caz dacă au o anumită fixare axială, o realizare de vârf. Drumul culturii și istoriei este fără rost dacă nu trece prin acest punct de afirmare strălucită a poporului. În acest sens, "suta a șaptesprezecea" apare ca o "epocă de aur", ca un timp tare, sacral, în care conștiința istorică și conștiința culturală fuzionează, dând plenitudinea reală.

Orice s-ar spune despre alte popoare, nu se poate contesta în ele, afirmă Eminescu, respectul față de propriul trecut, acesta fiind un semn că o națiune are în sufletul său "religia umanității". Or, religia umanității o atestă cultivarea și recunoașterea existenței unui principiu moral în istorie. Biserica română e cea care a promovat acest principiu moral, oferind un reazem evanghelic populațiilor aservite din Polonia, ridicându-se cu putere contra agresiunii mahomedane, contra procesului

naționalizării bisericii creștine prin Luther și Calvin și făcând - în persoana lui Varlaam - duhul sfânt să vorbească în limba română.

"Religia umanității" s-ar manifesta, în cazul poporului nostru, confruntat cu instaurarea unor forme monstruoase ale civilizației, păgubitoare pentru însăși ființa lui, printr-un respect sacru pentru "suta a șaptesprezecea", când, înaintea vederilor venerabililor bătrâni care "dezlipeau" cu curaj latinitatea de masele slave, turanice și grecești cari [le] încunjurau, plutea "o unitate ideală cel puțin a răspânditului popor românesc" (Opere, XII, p. 268-269).

Această operă, la care au concurat cu deosebire atât Teofan, mitropolitul Ardealului, cât și Varlaam, mitropolitul Moldovei, impun modelul de "religie a umanității" care, la rândul său, se cere respectată și de adunăturile fără de trecut și fără tradiție "din câteșipatru unghiurile lumii", cei care se dedau unor acțiuni nesăbuite de răsturnare a trecutului sau chiar de cei de la Curtea imperială care se înstrăinau pe zi ce trece de interesele vitale ale poporului român.

Pentru cei din prima categorie, care intenționau să promoveze unele reforme ce nu țineau nici de datina țării, nici de aptitudinile poporului, să "are pământul istoriei române în toate direcțiile" și să încorporeze în "brazda... înfoiată și moale... sămânța noilor idei... ale republicii" care, după cum observa Eminescu, apărea ca cea mai rea din formele republicii, era invocat iarăși rolul bisericii lui Matei Basarab și a lui Varlaam, "maica spirituală a neamului românesc, care a născut unitatea limbii și unitatea etnică a poporului" (Opere, XIII, 79-80). Această unitate s-a impus și dincolo de frontierele țării, fiind azil de mântuire a românilor care nu au stat. Atunci când vorbește despre eforturile imperiului austro-ungar de a-și exercita controlul asupra Dunării de Jos, de a maghiariza românii din Ardeal, găsindu-le păgubitoare pentru însuși imperiul, Eminescu invocă de asemenea argumentul său suprem: "suta a șaptesprezecea cu eroii și cugetătorii ei", cu Matei Basarab, Teofan al Ardealului și Varlaam al Moldovei, vreme de afirmare plenară a unității noastre de rasă și de limbă, ce se înfățișează ca "o realitate atât de mare și puternică încât nici ignoranța, nici sila n-o pot tăgădui". "Suta a șaptesprezecea" impune autoritar aceste două unități: de rasă și de limbă, ce fuzionează în una inseparabilă statală și, mai cu seamă, națională, etnică. Politicește, spune Eminescu cu o fervoare logică deosebită, românii mai pot fi

despărțiți, evidența unității, impusă de "suta a șaptesprezecea", nu justifică însă sub nici un chip această separare.

"Suta a șaptesprezecea" rămâne atât în gândirea poetică și în considerațiile pe care le face Eminescu-filosoful culturii, cât și în toate contextele polemice ale publicisticii sale, un model cultural și istoric paradigmatic, un timp paradisiac, "tare", respectul căruia asigură "religia umanității".

Ca un personaj important al acestei perioade, apare Miron Costin, care este, prin excelență, modelul arhetipal al începuturilor sănătoase ale culturii, al "tinereții naive a stilului", al unei conștiințe ce "lucrează" sub semnul "naivității sincere, neconștiate". El este geniul natural care-și înalță construcția demiurgică la limita dintre haos și cosmos, dintre pre-cultural și cultural, dintre naiv și sentimental (în accepția lor schilleriană). Zidind, el se imolează în zidire, se jertfește pe sine, reluând astfel, ca Meșterul Manole, gestul zeului primordial care se autosacrifică, spre a crea Universul. Miron Costin nu este un cărturar, ci Cărturarul (cu majusculă); nu un creator, ci Creatorul ideal al începuturilor, investit cu atribute demiurgice. Destinul său tragic capătă, de asemenea, contururi simbolice: plătind cu viața dragostea de țară, plătește totodată cu viața sensul înalt umanist (existențial, cum am zice astăzi) al creației. Cărturarul este, eminamente, un ecartetat, un om tragic care-și pune capul pe eșafodul istoriei și al artei cuvântului.

Ca și celelalte personaje arhetipale, Miron Costin asigură, la Eminescu, plinătatea, eficacitatea și caracterul absolut al realității istorice, favorabile ființei naționale. În calitatea sa de Cărturar-model, întemeiază spațiul sacru al culturii românești, al conștiinței cu "lucrare încrezută și naivă" care produce întreguri, nu părți; acte sănătoase, nu bolnave.

Pentru Eminescu, Miron Costin este Rațiunea însăși, așa cum pentru Dante este Vergiliu, călăuzit pe tărâmul imaginar al Paradisului, Infernului și Purgatoriului.

Personalitatea cronicarului poartă pecetea organicismului profund eminescian, care nu îngăduie "forme fără fond", elemente civilizatorii străine. Ea este alimentată nu de cultură de import, ci de rădăcinile proprii (în adâncime proprii), impunându-se ca o floră naturală crescută pe sol național ce se înscrie, ca atare, în cadrul firesc al "începuturilor sănătoase". Miron Costin este într-un tot expresia acestor începuturi pure, nealterate de semibarbaria aducătoare de boală, regres,

de o stare de slăbiciune și de mizerie. Organicismul de felul acesta, specific romantic, se axează după toată evidența pe "ideea internă" hegeliană: "Dacă pe acest pământ va exista vreodată o civilizație adevărată, va fi aceea ce va răsări din elementele civilizațiilor vechi. Nu de greco-bulgărima subțire și nazalistă a secolului fanarioților se va lega progresul limbei noastre, ci de începuturile sănătoase ale unui Urechi sau Miron Costin; nu de traducerea de legi străine atât de civilizația juridică, ci de perfecționarea și completarea vechilor și propriilor începuturi de legislațiune și viață juridică. Din rădăcini proprii, în adâncime proprii, răsare civilizația adevărată a unui popor barbar; nu din maimuțarea obiceielor străine, limbilor străine, instituțiilor străine" (Opere, XII, p. 379).

Modelul de stil, ale cărui trăsături distinctive sunt "tinerețea naivă", frumusețea naturală izvorâtă din legile proprii, din geniul ei, "forma adevărată, demnă, lipsită de afectatie", este contrapus discursului parlamentar, "lipsit de demnitate internă și formală", al lui Dim. Brătianu, prezidentul de Consiliu: "Pentru a ști ce înseamnă a vorbi demn și totuși întrebuințând figuri, i-am recomanda d-ului Dim. Brătianu citirea prefetei ce o face Miron Costin Cronicei sale. Și din ei vorbește durerea de țară și iubirea neamului, dar amândouă sunt adevărate și de aceea el află forma adevărului lipsită de afectatie! Cine afectează în expresia sentimentelor sale, dovedește că mai nu le are, mai nu e în stare a le avea!" (Ibidem, p. 156).

"Tinerețea naivă" a stilului consună, evident, cu "tinerețea sălbatică" a poporului, așa cum o postula Herder, care aprecia mai cu seamă spontaneitatea cu care i se comunica organicului forma de către spirit. În mod herderian, Eminescu întrevedea în persoana și personalitatea lui Miron Costin exponentul "primăverii rapsodice" a unui neam, care asigură raportul organic dintre physis și logos. Deși lipsește în Epigonii, "cronicarul cel învățat și mare logofăt" (calificativ cu care-l învrednicește, în serialul publicistic despre Basarabia) este modelul arhetipal de scriitor, care credea în scrisul lui și era pierdut "în gânduri sante", "în cugetările regine"; într-un cuvânt, un model de "sântă fire vizionară" ce crea "o altă lume pe-astă lume de noroi".

Sacralitatea figurii legendare a lui Miron Costin reiese din însuși sentimentul de evlavie eminesciană cu care este evocat și din creditul total ce i-l acordă marele poet, prin care îl ridică la rang de autoritate supremă. "Însuși Miron Costin" este formula care spune totul.

Ca și Vergiliu pentru Dante, dacă e să reluăm compaiția, Miron Costin este pentru Eminescu "dulcele părinte", mai cu seamă în materie de istorie, limbă, geografie.

Ca model arhetipal de istorie, el se impune prin tonalitatea "nepreocupată", susținută de conștiința netulburată a dreptății sale. Nu mai e nevoie, în acest sens, de explicații, de disertații, de lămuriri didactice: siguranța cu care istoricul expune adevăruri indiscutabile cu caracter axiomatic este dezarmantă. Cronicarul nu-și mai pierde timpul cu polemici inutile, fiind impasibil la ripostele posibile. Faptele pe care le relatează sunt de domeniu! evidenței logice, al autenticității istorice imparabile și se înșiruie sub semnul Absolutului documentar. Istoricul merge, cu demnitate, siguranță și cu documentele în mână (așa cum îi place și lui Eminescu - gazetarul), la "fantâne", vorba lui Hasdeu, la surse nesusceptibile de inexactitate, de prezența vagului în cercetare. Grija sa cea mai mare este de a delimita adevărul de "basne", de "sminteli".

Miron Costin însuși preciza, în Predoslovie la De neamul moldovenilor, că a dat ascultare doar adevărului și istoricilor de credință, făcând "izvod dintăiaș dată de mari și vestiți istorici mărturii, a căroră trăiescu și acum scrisorile în lume și vor trăi în veci". "Și așa am nevoit să nu-mi fie grijă, de-ar cădea această carte ori pre a cui mână și din streini, carii de-amănunțitului cearcă zmintelile istoricilor. Pre dâșii am urmat, care vezi în izvod, ei povață, ei sunt povața mea, ei răspundu și prizmașilor neamului acestor țări, și zavistnicilor".

Autoritatea "fantânelor" sprijină și susține verticalitatea autorității istoricului însuși. Prezența tătarilor în Buceacul basarabean, care nu se mai ocupau cu plugăria, nu aveau sate, ci se țineau numai cu creșterea turmelor de cai și cu prădatul, făcându-le "bocluc" tuturor țărilor învecinate, nu este un adevăr care trebuie să intereseze, nu are ceva demn de atenția istoricului care trece - autoritar - peste el: "... ba, Miron Costin vorbește de ei cu acel ton nepreocupat al contimporanului, care nu găsește de cuviință a mai explica lucruri cunoscute de toată lumea; precum am vorbi noi astăzi de pahonții rusești prin gazete, fără a ne mai interesa cum au venit și cum se duc" (Opere, X, p. 63).

Așa cum despre caracterul și viața tracilor "martorul cel mai vechi și mai important e Herodot", despre trecutul Moldovei și

Munteniei martorul cel mai vechi - adică chiar întâiul - și mai important este, după Eminescu, Miron Costin.

Mărturiile cele mai prețioase privesc unitatea de limbă, de datini juridice, religioase și de viață familială: "Miron Costin este cel dintâi care-n suta a șaptezprezecea constată această unitate vrednică a inspira mirare. El descrie curăția și frumusețea limbii vorbite în Maramureș și viața neatârnată a românilor de acolo, ne dă legenda fondării Moldovei și a Țării Românești, constată identitatea de origine și limbă a poporului" (Opere, vol. XIII, p. 168).

Modelul arhetipal de dragoste de țară Miron Costin ni-l oferă, așa cum spuneam, sub forma lui pură și tragică. Cele 100 de moșii nu contează; contează moșia Moldovei. Costin își asumă întreg riscul tragic al destinului său de cărturar și mare logofăt, prin acea replică celebră marelui vizir, la Camenița în 1672 ("Suntem noi, moldovenii, bucuroși să se lățească împărăția în toate părțile cât de mult, iar peste țara noastră nu ne pare bine să se lățească"), citată și de Eminescu, cât și prin cea dată lui Constantin Cantemir, căruia îi pune la îndoială disponibilitatea de a plăti biruri noi. "Dar când e vorba de acea iubire adâncă și nestrămutată de neam, precum o aveau bătrânii, precum o avea Miron Costin, care-și pune creștetul sub sabie pentru a înlătura un bir nou, când e vorba de a apăra adevăratul popor românesc de exploatarea la care e supus, atunci: adio, Românie!" (Opere, XII, p. 313).

Miron Costin apare mereu, la Eminescu, ca o personificare a spiritului de jertfă, în numele salvării țării: "Și bieții Domni din vechime, cari ca Petrea cel Șchiop, abdicau de la domnie ca să nu se sporească în zilele lor haraciul Porții cu o mie sau două de galbeni, sau Miron Costin cronicarul, care și-a pus viața la mijloc și a pierdut-o pentru că Vodă Cantemir sporise birurile! Un om care renunță la domnie pentru a scăpa țara de o dare, un altui care-și dă capul călăului pentru onoarea de a fi protestat contra unui spor de bir! Și nu era un desperat ce n-avea ce pierde Miron Costin, căci avea o sută de moșii bine numărate pe fața pământului Moldovei" (Opere, X, p. 394).

Firește, Eminescu vede în figura lui Miron Costin un istoric "organicist" care urmărește, așa cum pretindea poetul însuși într-o însemnare manuscrisă, firul cel roșu, antiteza împrejurărilor din afară care sunt "organice și conforme cu individualitatea internă a poporului". Este gândul eminescian pe care-l împărtășește *avant la lettre* Miron

Costin, în Poema polonă, vizând un fir roșu al naturii dintâi, care se dezvoltă organic pe parcursul istoriei, în ciuda "vremii celei lungi petrecute în pustietăți", și a "înstrăinării de obârșii, de rădăcinile proprii": "Totuși, românii nu s-au sălbătăcit cu totul, din cauza seminței celei bune semănate mai întâi în acest popor, căci natura cea dintâi a lucrurilor nu piere, ci, dimpotrivă, se păstrează veșnic, măcar în parte" (Miron Costin, Opere, vol. I, București, 1965, p. 253).

Arcul voltaic pe care-l întinde poetul de la veacul al XVII-lea al lui Miron Costin până în secolul al XIX-lea, desfășurat sub himera Absolutului Romantic, își prelungește unul din capete până în secolul nostru, foarte dispus să se întoarcă mereu la originile cunoașterii, la paradigmatic și arhetipal. Filosofii culturii sunt de părerea că toate catastrofele existențiale ale secolului al XX-lea au determinat ființa noastră să se concentreze asupra "lumii dintâi" și să caute cu înfrigurare cauza și temeiul existenței, să reflecteze asupra elementarității, necesității, primordiilor. Așadar, receptăm existența de la punctul prim genetic, invocat și în Scrisoarea I, de la momentul "când ființă nu era, nici neființă".

Cultura își subsumează autoritar preculturalul sau "începuturile", subordonându-le ca atare unei logici dinamice a unei lumi ce se naște din nou și a unei lumi care se continuă. În câmpul ontologic al culturii creatorul modern dispune de o experiență intelectuală ce își însușește modul de a concepe lumea a omului antic (actualizarea unui aspect al existenței infinite, transformarea haosului în cosmos, într-o imagine armonizată și o formă interioară, în eidos care îmbină logosul și estezisul) și a omului medieval care caută să înțeleagă infinitatea lumii prin intermediu! fiecărui fenomen și sensul ei supraființial prin raportare fa o substanță unică. Omul epocii moderne re trăiește toate vârstele culturii,

Creatorul modern, deși nu poate face abstracție de aceste vârste, de această universalitate a experienței intelectuale, își concepe opera în mod obișnuit ca "o lume dintâi" ce apare în interspațiul dintre haos și cosmos.

Este și crezul lui Eminescu, creator de tip "demiurgic" care așterne peste creația sa vâlul imaculat al primordiilor, lumina aurorală a genezei. Tinerețea e semnul de noblete al acestei întreprinderi.

În însemnările din anii studenției există o referință la tinerețea de cugetător a lui Platon și la maturitatea logică a lui Aristotel, aceștia

nefiind doi oameni, ci două calități ale unui om: "în fiecare trăiește mai mult sau mai puțin unul din filosofii greci".

Înțelegem acum că Eminescu se proiectează retroactiv în figura lui M. Costin, a cărui "tinerețe naivă" a stilului și comportamentului etic sunt blazonul "lumii dintâi", pe care și-o imaginează orice mare creator. Sub semnul acestei "tinereți naive", autorul Luceafărului își pune opera, modul de a înțelege universul și de a se înțelege pe sine. De aceea - am mai spus-o - se identifică lui Narcis. Tinerii narcisizați populează rară excepție opera lui de începuturi, tânărul fecior de împăiat rară de stea, tânărul voievod în genere (remarcat de Lucian Blaga ca personaj-cheie eminescian), junele-călăritor în zori, tânărul bard ce dănuie printre stele, Sărmanul Dionis, Călin-mirele; poetul "tânăr cu ochi din ceruri" ce coboară în lumea oceanică a zeului walhalic Odin etc.

Pentru Eminescu, Miron Costin este un autor "antic" care are cultul adevărului și eleganță, rămânând "pururea tânăr" (această calitate era elogiată în articolul-program Fântâna Blanduziei).

Este, bineînțeles, un "antic" în raport cu epoca modernă a culturii românești, care cunoaște și fenomenul epigonismului, al disoluției, al desacralizării cugetării.

Miron Costin este, în imaginația ferventă eminesciană, "sălbaticul bun" pe care-l căutau secolele XVI, XVII și XVIII, valorizare a mitului mai vechi al Paradisului ce a precedat Istoria. Mitul lui Miron Costin, care se înalță din destinul său exemplar de cărturar și mare logofăt este, la Eminescu, o reflexie a mitului "începuturilor perfecte". Este cărturarul natural, care încă nu cunoaște procesul de disoluție a culturii, ci doar legătura organică cu rădăcinile ei vitale, sănătoase. Or, mitul "bunului sălbatic" prelungește în totul mitul Vârstei de Aur, mitul perfecțiunii începuturilor: "Starea de inocență, de beatitudine spirituală a omului dinainte de căderea din mitul paradisiac devine, în mitul bunului sălbatic, starea de puritate, de libertate și de beatitudine a omului exemplar în mijlocul Naturii moderne și generoase" (Mircea Eliade, Eseuri, București, 1991, p. 141).

Logofătul implicat în istoria noastră și autorul sincer, care moare, din cauza dragostei de țară, pe eșafodul ei, devine, în proiecția "inversă" eminesciană, un personaj mitic: el este "bunul sălbatic" al Vârstei de Aur ce precede istoria românească modernă.

EMINESCU, HOMO FOLKLORICUS

I. "IDEILE INTERNE"

Eminescu nu se apropia de folclor pentru a alege anumite motive și a-l imita, sub aspect tehnic, spre a spori armonia versului. Perspectiva se cere astăzi imperios răsturnată: nu poetul vine spre folclor, ci folclorul vine spre el, relevându-se plenar *cu* toate adâncimile sale de concepție și, bineînțeles, cu strălucirile de formă.

Autorul Luceafărului se cufundă în tumultul petrecerilor populare cu o voluptate, zice chiar el, de ordin divin și se confundă total cu freamătul mulțimii. "Simt că sunt o parte a totalității". Și urmează, firește, afirmarea că *e ceva dumnezeiesc în acest sentiment* (sublinierea aparține poetului), orice manifestare populară apărându-i ca o sărbătoare a sufletului, ca o rugăciune cucernică. "Într-un moment pare că deschid un mare Plutarh. Și din fețele cele vesele dar de-o tristețe ascunsă, din mersul vioi sau obosit, din legănarea și din gesturile diferite citesc biografiile unor oameni fără nume: dar nimeni nu va putea înțelege vreodată pe cei renumiți, fără a fi simțit vreodată pe cei necunoscuți" (ms. 2285, f. 173).

Între Eminescu și folclor există, astfel, o legătură consângeană; poetul are codificat în el genele acestuia; deci, nu e vorba de o transfuzie operațională, ci de o transfuzie naturală de sânge, ca de la mamă la fiu. Relația e prin excelență organică: folcloric e Eminescu în substructură sau, mai exact spus, în structura sa internă, în miezul viziunii asupra lumii și a raporturilor cu ea, în Weltanschauung-ul ce-l exprimă ca individualitate creatoare.

Însuși poetul vorbea de reaua deprindere de a vedea în basm *numai* basmul, în obicei *numai* obiceiul, în formulă *numai* formula. Simplificarea, separația i se par destul de păgubitoare pentru înțelegerea adevărului, căci forma exterioară, formula ce i se desprinde ușor nu sunt "decât manifestățiunea palpabilă, simțită a unei idei oarecari". Mitul se poate reduce, așadar, la un simbol, la o ieroglifa, la o jucărie

mnemotehnică pentru copii. Or, el trebuie înțeles, nu doar receptat ca formă ce se pretează la imitare. Obiectul de asemenea poate deveni prin degenerare o simplă formalitate, ceva golit de sens. Or, primitiv, el este "expresiunea exterioară a unui profund simțământ sau a unei profunde idei interne".

În acest fel memorabil însuși Eminescu își explică raportul său cu folclorul, raport care îl implică pe ei ca Parte în Tot, ca Izvor în Matcă, ca Urmare în Cauză.

Între Eminescu și folclor e o legătură ființială. Cântecul fundamental, rostirea esențială se produce neapărat în Casa ființei care este creația populară orală. Ea, această Casă este anume cutia de rezonanță a tuturor acordurilor lirice importante.

E adevărat, impresia de asimilare spontană (tară eforturi de adaptare) este copleșitoare în creația originală și cea de stilizare sau de divertisment, după cum zice Perpessicius, dar abia această spontaneitate, această familiaritate de nimic stingherită cu toate registrele, speciile, temele, motivele, și însăși atmosfera folclorică trădează adâncurile raportului, prezența - subtextuală sau fățișă, muzicală doar sau grafic reliefată, insinuată sau de o claritate dezarmantă - a profundelor idei interne.

Care sunt ele?

Din felul în care omul eminescian populează atât contingentul cât și locuințele subpământene (grotă) sau sferele celeste, "stelnice" se desprinde ideea internă = cheie de esență folclorică, ce leagă într-un tot organic Moartea și Nemurirea, existența în Aici, și postexistența în Acolo. În notele manuscrise despre creația populară poetul își recunoaște o mentalitate comunitară, care nu poate fi decât una mitico-magică. Ideile interne vin, la el, în albia folclorică firească, din adâncuri preindoeuropene, dacice; romane și genera l-creștine.

Fioroasele rădăcini populare alimentează din belșug vânosul arbore poetic eminescian, sevele venind atât din adâncuri, cât și din subadâncuri. Izvoarele livrești, deși cu importantă funcție modelatoare, pălesc în fața acestor puternice și rămuroase artere subpământene, care pun la dispoziție nutrimentul vital, deci pur existențial. Nu e oare omul veșnic tânăr din legenda populară, comentată de Eminescu într-un articol, chiar prototipul *nemuritorului și recelui* Hiperyon? Dar ideea internă a *Luceafărului* poate avea (și chiar are) prefigurările sale palpabile în credința dacilor că poți candida la nemurire, că poți

dobândi egalitatea cu zeul prin sacrificiu (aruncarea sacramentală în sulii), că moartea nu este decât o levitație a sufletului în cer, "o mergere la zeul lor Zamolxis". Ridicarea sufletului celui mort la zeu este, în spiritul acestei credințe, un semizeu și participă ca parte la Divinitatea-Totalitate.

Luceafărul se naște la fel din credința indiană a consubstanțialității cu Unicul divin, căci dialogul lui Hyperion cu Demiurgul se aseamănă întru totul cu discuția pe care o are, în Upanișade, Naciketas (tânărul înțelept) cu Yama (zeul Morții).

Sentimentul participării existențiale la Cosmos a generat un cod etic, un mod de viață, denumit cosmism sau "creștinism cosmic". Această idee internă e ilustrată cu prisosință, la Eminescu, prin legarea de stea, mitul morții și nemuririi, prin dublarea de un arbore (teiul, bradul) sau prin apariția punctului "întâi și singur" în masele informe și "nepricepute" ale Haosului. De altfel, motivul cosmogonic nu se reduce neapărat, în mitopoetica eminesciană, la ce) upanișadic. "Apele primordiale", "Hăul pustiu", "pustiile văi" ale Haosului, lumea de neguri (din care apare eminescianul "mândru geniu și înalt al luminei"), stihiiile în stare magmatică, dezordonată, absolut lipsite de spațiu și timp, de viață și moarte, de trecut și viitor, teroarea extraordinară a Pustiului ca atare, a singurătății (care dă orizont nemărginit singurătății mării) există în *Luceafărul* și în mitologia populară.

Cosmismul eminescian este legat genetic de cel folcloric. Întrezărim, fără eforturi considerabile, chiar anumite vârste ontologice. Brahmanul preindoeuropean, inițierea dacică în nemurire, "nunta cosmică romană", eliberarea creștină de "teroarea istoriei", prin transformarea evenimentului tragic în "nunta cosmică", toate acestea sunt substraturi mitice adânci ale concepției eminesciene asupra Omului și Cosmosului.

Tot atât de organic se transmite fondului de trăire eminescian întreaga gamă a *dorului* folcloric. Dragostea este, de asemenea, la Eminescu, o participare la viața Cosmosului și încă o participare plenară. Dragostea-dor (nu sentimentul erotic comun) inaugurează un spectacol existențial grav, care reia în fond focul păgân al pasiunii ("Căci te iubeam cu ochi păgâni/ Și plini de suferinți,/ Ce mi-i lăsară din bătrâni/ Părinții din părinți"), adică substratul ancestral. Este, deci, un mit sacral, "o veșnică reîntoarcere". Dorul realizează în mod efectiv un spațiu al trăirii în care, zice C. Noica, e o splendidă suveranitate, ce

permite jocul superb al contrariilor, al deschiderii și închiderii, al căutării continue și al găsirii finale, ale lui *ce este* și *ce nu este*, al întrepătrunderii vagului și abstractului cu concretul, al îngânării - adică - a unor sensuri și categorii antinomice printr-o operație intimă de transcendere a ceea ce apare la un moment dat. Momentul se iluminează din interior și, astfel, se depășește el însuși, obține purificarea. Astfel este dobândită angajarea existențială în toate pragurile trăirii, după cum a arătat și Svetlana Paleologu-Matta ("în polivalența sensurilor recunoaștem iar caracterul mixt al dragostei, duplicității ei care fac în zona fenomenologică a inimii a pierde să fie identic cu a câștiga"). În fluxul trăirilor, eșecul devine catharsis, purificare.

Culmile existențiale ce le obține prin trăirile în cheia dorului sunt încă o dovadă a faptului că Eminescu nu transubstanțiază (adică nu doar modifică, imită, preia, aplică creator) folclorul, ci îl substanțializează, îl esențializează.

II. HERDERIANISMUL

În drumul său spre frumoasa Elena, drum ce traduce o nostalgie generală după Elada eternelor frumuseți, Faust este martorul replămădirii lumii antice dintr-un crunt foc plutonic și eolic fum cumplit. Din amestecul magic al elementelor (apă, aer, foc) Thales și Anaxagora creează pe câmpul gol un munte, dându-i o lecție Homunculusului, făcut cu metode alchimistice în laborator, de felul în care ia ființă lumea:

THALES: Sub vânt un val se pleacă bucuros.

Dar se retrage pe-un țărm stâncos.

ANAXAGORA: Prin foc ieși această stâncă la iveală.

THALES: Tot ce e viu se naște-n umezeală.

HOMUNCULUS între ei:

Lăsați-mă alături să pășesc

Și eu să iau ființă jinduiesc!

(trad. Șt. Augustin Doinaș).

Ca și toți marii romantici, Eminescu replăsmuiește acest tărâm al increatului, al esențelor imuabile păzite de Mume, a! Ființei ce abia se înființează din elemente, al frumosului prototipal, etern, platonician.

Nu e întâmplător faptul că împăratul carnavalului, imaginat de Goethe, se travestește în Pan: abia lăsându-se în voia elementelor Naturii, observă un comentator al lui *Faust*, Kobligk, împăratul poate să stăpânească întreaga Lume, căci numai cel ce a trăit și a cunoscut fenomenul original al naturalului, poate fi stăpân peste istoria care își are originea în elementar și structura în Natură. "Văile de mite" ale lumii clare a Greciei sunt populate, la Eminescu, tot de o divinitate campestră din alaiul lui Dionisos:

"Într-o tufa sub un brustur doarme Satyr beat de must".

Homo folkloricus, modelat și impus culturii europene de Herder, este un homo naturalis care, în artă, se opune Civilizației, ca formă opusă Naturii, și creează exclusiv după legile acesteia din urmă. Relația e gândită cu mult mai profund: poetul creează în sensul Naturii, făcând să reînvie lumea originilor, unde formele pot fi abordate numai prin conjurare magică. Și Sarmis, personajul dac al lui Eminescu, îi cere

lui Zamolxis să-i destăinuie cuvântul magic care să-l facă receptiv la suferință: "Învăță-mă dar vorba de care tu să tremuri,/ Sămănător de stele și-ncepător de vremuri".

Eminescu este prin excelență un *homo folkloricus* în sensul conceput de Herder, căutarea unei "lumi ce gândea în basme și vorbea în poezii" fiind nu atât un program estetic cât o *forma mentis*. Omul eminescian se gândește și se înființează într-o astfel de lume a primordiilor: de la prundișul goethean al existenței, de pe "câmpul" pe care s-au lămurit formele prototipale ale frumuseții și pe care Natura este numai Natură, el îi îndeamnă pe poeții naționali să culeagă "florile sălbatice", adică "cântecele populare". Florile sălbatice ce se strecoară sub pletele regelui Lear sunt metafora vie a creierilor săi, a suferinței tragice care-l împresoară: tot astfel cântecele populare apar cu chipul lor de flori sălbatice ca metafore ale gândirii naive și profunde a poporului. "Astfel sunt și florile sălbatice - cântecele populare. Pe câmpiile lor a cules Shakespeare și orice poet național - pe alte câmpii însă au cules poeții ceia care vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării".

Faza "sălbatică", "barbară", incipientă a evoluției unui popor, în care Parcele destinului abia răsfiră ghemul devenirii în istorie este, după Herder, cea mai prielnică "glasului" original, necontrafacut și dezvăluit prin sunetele originare ale limbii. Geniul limbii condiționează geniu! literaturii naționale, originalul identificându-se cu originarul, într-o erupere naturală a gândirii. Tocmai elogiul *sălbăticiei*, a naivității nesofisticate de civilizație îl face Eminescu în însemnarea manuscrisă despre Shakespeare, poetul natural prin definiție.

Adevărul sufletului ingenuu se traduce în forme simple de litanie, conjurație sau rugă, de bocet înfundat sau de bucurie elementară exprimată într-o tonalitate triumfătoare. Sunt înseși formele simțirii libere, care nu cunoaște îngrădirile spiritului și ale sentimentalismului modern (în sens schillerian). Ossian devine modelul de poet natural. Numai diminețile primăvăratice ale sufletului, neatinse încă de rațiune, de spirit pot naște barzi, aezi, rapsozi de felul lui Ossian. Sălbăticia este indiciul suprem al Naturii și naturalului. Deci, florile sălbatice eminesciene consună cu elogiul herderian al vârstei sălbatice, generatoare de poezie autentică exprimată într-o tinerețe a limbii. Copilăria poporului naște poezie, maturitatea lui produce proză, iar bătrânețea lui filosofie, gândire în concepte care seacă mustul primordial al limbii. "Cu cât mai

sălbatic, adică cât mai viu și mai liber este în activitatea sa poporul... cu atât mai sălbatic, adică mai viu, mai libere, mai senzoriale, mai lirice și mai pline de acțiune trebuie să fie și cântecele lui... De prezența imaginilor vii, de legătura și necesitatea internă a fondului de impresii vii... depinde esența, menirea acestor cântece, întreaga lor forță miraculoasă, ideea e sufletul și acest suflet poartă deja în sine cugetarea corpului", notează Eminescu pe marginea literaturii populare.

Omul natural eminescian, asemenea celui herderian, postulează organicismul, dezvoltarea firească din ghindă a stejarului, statul albinelor nedesprins de natură. "La tot ce este organic îi comunică forma spiritul ce-l animă", spune Herder. Personajele de tipul lui Euthanasius sunt, la Eminescu, niște oameni naturali, trăind după legile interne ale Naturii "dezbrăcați de haina deșertăciunii", de metafizică sentimentală: "Este o frumusețe de zi acum când îți scriu și sunt atât de plin de dulceața cea proaspătă a zilei, de mirosul câmpiilor, de gurile înmiite, ale naturii, încât pare că-mi vine să spun și eu naturii ceea ce gândesc, ce simt, ce trăiește în mine". Eminescu surprinde aici comunicarea adâncă între natura ca *physis* și logos ca iluminare a Ființei. Astfel se încrucișează drumurile lui Herder, Eminescu și Heidegger, pentru care limbajul poetic (al primăverii rapsodice, la primul, al "lumii ce gândea în basme și vorbea în poezii", la cel de-al doilea, al poeziei ca atare, la ultimul) este "casa Ființei", iar Natura este o concretizare a Ființei ca prezență vie.

"Poezia este limba maternă a poporului" este formula herderiană care pune un semn de identitate absolut între limbaj și poezie, între *physis* (natura în sens antic) și logos. "Casa Ființei" care este limba, diferă, însă, de la un popor la altul în dependență de felul în care îl modelează mediul geopsihic (specific etnopsihologic, climă, peisaj), de viață evolutivă, deci istorică, de raporturile cu ceea ce aduce această vârstă (înflorire sau decădere). În același spirit concepe Eminescu diferențierea individuală a ideii etern poetice care sensibilizează în anumite imagini - nu însă imaginile tuturor popoarelor. ci ale aceluia la care ea se sensibilizează: "Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei națiuni de vânători ori de păstori. Sub ce imagini va îmbrăca unul simțământul etern al amorului și sub ce imagini celălalt decât numai prin acele pe care le posedă? Acest mod de cugetare care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii unei poezii constituie naționalitatea ei" (*Fragmentarium*, p. 55).

Eminescianul *homo folkloricus* este adânc marcat de spațiul mioritic (definit ca atare mai târziu de Lucian Blaga), caracterizat prin "tropi agricoli", dar și prin coordonate abisale tainice ale inconștientului colectiv care-i imprimă stilul interior al vieții sale sufletești. Omul natura! al spațiului mioritic va fi modelat psihic de ori-zontul ondulat al plaiului (alternanța armonioasă deal-vale), de senti-mentul acut al destinului, de avansarea legănată în timp, de preferința arătată organicului și pitorescului, măsurii și nuanței, de tendința de "transfigurare sofianică a realității" și de aspirația "trans-orisontică".

Așa cum Blaga postula reconstruirea lumii gete "ținând seama de puternicul ei fundal magic", însăși invocarea "frunzei verzi" mărturisind o urmă a "verdelui arhaic" de mitologie și magie a pădurii și zeității vegetale, Eminescu își daciza viziunile, coborând în tărâmul protoistoric al Daciei, în universul ei paradisiac pus sub semnul verticalității solare ("munți se nalță, văi coboară, râuri limpezesc sub soare"), pe care grefează problemele și neliniștile existențiale ale omului modern. De aceea, Decebal își pune hamletiana întrebare: "A fi sau a nu fi?"

III. "CALEA-N CRUCE" - A FIINȚEI

Lumea "ce gândea în basme și vorbea în poezii" este unitară, monadică și nu separă limbajul de mit, numele și cuvântul intră într-o legătură misterioasă, reaiiitatea se transpune spontan în sunet. Herderianismul lui Eminescu constă în conceperea acestei unități primordiale a naturii, animată de geniul fiecărui lucru.

Natura nu e decât un panteon sonor în care suflul divinității domină și face *nomina* din *verbis*, denumind - adică - fără a se îndepărta prea mult de sensul natural al cuvântului: "Natura întreagă răsună: de aceea nimic nu este mai natural pentru un om înzestrat cu simțuri, decât faptul că ea trăiește, că ea vorbește, că ea acționează. Omul sălbatic a văzut arborele uriaș și splendida lui coroană și a căzut în admirație: creștetul copacului fremăta! E suflul divinului! Sălbaticul cade în genunchi și începe să se roage! Iată povestea omului sensibil, al legăturii obscure, care face *nomina* din *verbis* - și pasul cel mai ușor spre abstractizare, La sălbaticii din America de Nord, de pildă, totul este încă animat: fiecare lucru își are spiritul lui, geniul lui, și faptul că la fel s-a întâmplat și la Greci și la Arabi este atestat de gramatica lor și de cel mai vechi dicționar al lor: ei sunt, cum natura întreagă a fost pentru inventator, un panteon! Un regat de ființe animate, active!... Furtuna mugitoare și blândul zefir, izvorul cristalin și oceanul puternic, întreaga lor mitologie se află în tezaurele, în acele *verbis* și *nominibus* al vechilor limbi, iar dicționarul cel mai bătrân, a fost un astfel de panteon sonor" (*Discurs asupra originii limbajului*).

La origine limbajul este mit și mitul este limbaj, cuvântul este metaforă și metafora este cuvânt, hrănindu-se mereu din acesta. O rădăcină spirituală comună naște trunchiul care se va ramifica,

Pentru Eminescu "lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii" este modelul de lume natural-poetică, ce impune o mitologie universală, descifrabilă în "imperiul complet al gândirii și limbajului" care exista în copilăria omenirii, vârstă romantică prin excelență. Conceptele sunt inoperante și, deci, insuficiente pentru a cunoaște

lumea în lipsa "metaforei fundamentale, mitologic universale " (Max Muller), expresie a imprimării propriului nostru spirit în haosul primordial al lucrurilor.

Demiurgul din *Luceafărul* îi vorbește lui Hyperion anume limbajul dintâi, în care numele lui are o semnificație sacră, și, datorită acesteia, își păstrează esența. Ziditorul îi propunea, evident, și alte nume ("Dar vrei o patimă de sfânt/ În inima ta crudă?/ Îți dau un petec de pământ/ Ca să te cheme Budda"; "Vrei să vezi ca-n Olimp/ Cum eu ți-am arătat-o?/ Îți dau o fâșie de timp/ Ca să te cheme Plato"), dar lui i se revelă identitatea numai în numele său care îl leagă de sfera demiurgică: "Iar tu, Hyperion rămâi/ Oriunde ai apune". Tot astfel nu îi este dat să se manifeste în oricare formă a Logosului ("Vrei să dau glas acelei guri"), ci anume în Logosul primordial. Nu în *nominibus* (Plato. Budha, Orfeu), denotațiuni abstracte ale treptelor spiritului, ci în însuși *verbis* care îi atestă esența originară: Eon, Hyperion. ("Cuvânt curat, ceai existat, Eone").

Cuvântul curat, eonic este cel care întemeiază "lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii" și atunci când citim la Eminescu "Doina când o tragă-nă/ Frunza toată-o legă-nă" trebuie să înțelegem că prin frunziș trece un suflu divin, animator al întregii Naturi. "A cânta" se asociază, aici, lui "*a adia*", asociere ce semnifică, în chiar miezul onomatopeic al cuvântului, lungire, procesualitate, durativitate, mișcare din goluri neînsuflețite și înființare spontană. Eui eminescian, identificat cu omul arhaic, ia parte la această înființare a lucrurilor prin nașterea cântecului și a "gândirii" lor, care se manifestă în forme incipiente ale conștiinței. După o mitologie națională poetul român Rom, într-un proiect de tinerețe, era chemat să "gândească" pământul, să lege lumea moartă de "fundul cel negru al pământului" de care e legată și gândirea geniului: "a pus muma vântului să toarcă viața prin viață, firul gândului și să stropească celor de pe malul vecinicii floarea ceea neagră a mormântului". Nașterea divină a cântecului vânturilor și gândirii stâncilor formează prin simpla privire ia ele "ideile sufletului" acestui geniu contopit după cum se vede, cu omul arhaic.

Acest fior al strecurării magice a ființei în fenomene și lucruri, proiectate ca atare, în formele primordiale ale conștiinței, generează universul poetic eminescian.

Eminescu nu doar culege folclor și îl asimilează într-un fel oarecare sau în cel mai înalt grad, organic (în sensul lui Alecsandri); el

este un *homo foikloricus* cu o gândire nedisimulat mitică desfășurată sub semnul genezei și palingenezei, al nașterii și renașterii metamorfozate a lumii. Or, un *homo foikloricus*, nu este decât un om natural, un om arhaic. Întoarcerea la origine în timpul forte, adică într-un timp al începuturilor case atestă aparițiile pentru prima oară, este calea pe care o parcurge omul arhaic, care re-face, re-creează și re-insterează ceea ce s-a înlămplat odată. Sub acest aspect mitul e întotdeauna, zice Mircea Eliade, povestea unei "faceri" a ceea ce s-a produs și a început să fie în timpul autoritar al "începuturilor", a unor ființe supranaturale. "Miturile revelează așadar activitatea lor creatoare și dezvăluie sacralitatea (sau numai caracterul "supranatural") operelor lor. În fond, miturile descriu diversele și uneori dramaticele izbucniri în lume ale Sacrului (sau al supranaturalului). Tocmai această *izbucnire a sacrului fundamentează* (subl. în text - M.C.) cu adevărat lumea și o face așa cum arată azi. Mai mult încă; tocmai în urma intervențiilor ființelor supranaturale este omul ceea ce e azi, p ființă muritoare, sexuală și culturală" (*Aspecte ale mitului*, Buc, 1978, p. 6).

Drumurile eului eminescian sunt inițiatice și ținesc neapărat obținerea unei *hierofanii*, a cunoașterii, cu alte cuvinte, a cifrului sacru al cărții naturii și a universului. Hierofaniile au aspect de lecții date de Demiurg (în cazul lui Hyperion) sau de alte ființe supranaturale sau chiar naturale (Magul călător în stele, Regele Lear, Regele Somn).

Cadrul firesc de desfășurare al unor astfel de viziuni mitice este cel populat de fabulos. Marile creații eminesciene sunt concepute, astfel, ca basme: *Povestea magului călător în stele*, *Memento mori*, *Luceafărul*, *Călin*, *Andrei Mureșanu*, *Sărmanul Dionis*. Chiar și măreața panoramă a civilizațiilor istorice e posibilă doar datorită unei deschideri cu chei de aur a porții înalte de la templul unde secolii se torc, oferită de "posomorâtul basmu". însuși eul eminescian își transcrie, în culori existențiale dense, *povestea vieții*, spusă pe de rost și în formule magico-somnolare de către un Altul ("Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost/ De-mi țin la el urechea - și rîd de câte-ascult/ - Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult"?).

Gândirea mitică presupune o identificare cu realitățile primordiale de felul aceleia pe care o cunoaște omul arhaic. Miturile sunt, deci, "adevărate", apărând ca realități din *illo tempore*, fiindcă ele modelează faptele de mai târziu, fiindcă - să zicem - mitul referitor la originea morții este adevărat de existența morții. Ca expresie exterioară

a unui profund învățământ sau a unei profunde idei interne, ele impun și poeticii un anumit program: menirea poeziei nu e să descifreze, ci "să încifreze o idee poetică în simboalele și hieroglifele imaginilor sensibile - sau cum că aceste imagini trebuie să conțină haina unei idei, căci ele altfel sunt colori amestecate fără înțeles..." Ideea fiind sufletul care poartă ca pe un dat "cugetarea poporului sau", poetul conchide că fiecare popor își are imaginile sale: "Materialul în care se sensibilizează ideea extern poetică sunt imaginile popoarelor, ci a acestui la care ea se sensibilizează. Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii unei națiuni de vânători ori de păstori".

Herderianismul lui Eminescu se învederează și în modul de a înțelege rostul mitului.

Basmul este cadrul natural, de care nu se poate dispensa eul eminescian în ipostaza de *homo folkloricus* (= om arhaic) fiindcă ei stimulează stabilirea relației antice parte-întreg, drum (al cunoașterii) - obstacol. Creatorul anonim are prin excelență conștiința abisului ontologic, cu care îl amenință drumul, a faptului că el are de străbătut o caie-n cruce. O perlă din *Caietul anonim* "Și eu m-aș duce/ Și mi-i calea-n cruci,/ Și nu pot răzbate/ De străinătate./ De copaci căzuți,/ De voinici stătuți,/ De tufi tufoasă,/ De fete frumoasă".

Caietul anonim figurează, așa cum preciza Perpessicius, ca un submanuscris de sine stătător în manuscrisul 2260, 315-317, fiind confecționat din hârtie subțire și având o grafie îngrijită caligrafică ce o fi aparținând unui scrib conștiincios care a avut doar sarcina să copieze. Este, după părerea editorului, un moldovean, căci fonetismul și lexicul o confirmă. (Noi am adăuga: și denumirile de locuri trădează acest fapt.) "Din nefericire, dincolo de ipoteze nu se poate merge. Dacă am pleca de la faptul că unele din textele *Caietului anonim* sunt folosite în manuscrisele vieneze, ai fi înclinat să presupui că el datează din a doua jumătate a anului 1869, în răstimpul dintre 16/30 iunie, când era membru al societății *Orientul*, Eminescu primește însărcinarea să adune folclor din Moldova, și începutul toamnei care-l află plecat la studii la Viena. El poate fi tot așa de bine și din epoca revizoratului și chiar mai târziu. Viitorul va decide". (Eminescu, *Opere*, VI, p. 648).

Între timp a mai apărut o ipoteză: Dimitrie Vatamaniuc e de părere că manuscrisul cuprinde culegerea de poezii populare făcută de Vasile Conta "dincolo de Prut în 1865-1869" (*Publicistica lui Eminescu 1865-1877*, 1985, p. 215).

Ana Conta-Kernbach ne servește informații despre felul în care a ajuns *Caietul anonim* la Eminescu în *Biografia lui Vasile Conta* (1916): aflat la studii în Belgia, filosoful trimite culegerea în cauză doctorului Athanasie Fătu, iar acesta o trimite poetului la Viena. Ana Conta-Kernbach afirmă că poeziile populare au fost culese în Basarabia (vol. I, cit. pp. 16-17).

Revelator este nu numai acest amănunt din *Caietul anonim*, ci și faptul că anumite texte de aici, ca, bunăoară, acela ce poartă numărul 56, pregătesc sinteza folclorică finală din *Luceafărul*: "Că eu am fost una la părinți/ Ca și luna printre sfinți,/ Și le-am fost de mângâiere/ Ca și luna printre stele". Legarea dorului de stele, de plante și de arbori, cosmizarea lor sunt ideile interne, furnizate și de folclorul basarabean.

Heideggerul basarabean anonim dă o definiție magistrală a drumului către ființă, îngrădit de toate piedicile care stau în fața revelării. "Calea-n cruci" barată de "copaci căzuți" nuanțează chiar drumurile de pădure heideggeriene, le dă o imagine ontologică mai plastică.

Cu mentalitatea specifică de *homo folkloricus*, dar erijat în postură de mag sau de geniu, omul eminescian caută o sintetică *imago muncii* care să focalizeze ordinea sacră, leibniziana armonie prestabilită, legile Universului. Asemenea zeului indic Prajapati, el zidește universul prin sacrificarea propriei ființe, crează chiar în sine acest univers pentru a-l devora mai apoi, a-l contempla în cădere adâncă și "asfințire de idei", în reîncarnări și prefaceri. Sunt marile gesturi titanice și demonice eminesciene, mai cu seamă în poemele de tinerețe. Or, Eminescu are la îndemână și modelul folcloric consacrat al universului: bucata de lut, maleabilă în mâinile Demiurgului. "Lutul" lumii este conținutul predeterminat al relației rău-bine, încât cel care-l modelează obține, fatalmente, numai forme "noi", nu și un conținut schimbat: "Pentru a-și închipui cineva metaforic lumea, ar putea să ieie o bucată de lut - etern aceeași, care prin urinare, nu cunoaște timp - și să-i dea cele (mai) felurite forme, când una, când alta, când așa, când așa. Lutul rămâne-n orice caz același. Dac-acuma însă iau că acest lut este răul, nedreptul pozitiv, se-nțelege că tot binele și toată dreptatea va consista numai în forme și nu în cuprinsul lor, adică în relațiunea uneia față de cealaltă (*Fragmentarium*, p. 66).

Lumea ca bucată de lut, care se pretează la o modelare "formală"¹, nu de fond, ne vorbește despre o esență originară imuabilă. Este un model ontologic determinat.

IV. MITUL, CANON UNIVERSAL

Basmul și mitul în genere sunt canonul universal al mitologiei universale, forme originare ale lumii originare. Romanticii nu fac altceva decât să descopere înrudirea intimă a poeziei cu mitologia, care este potențare a primei redări a naturii: prin intermediul limbii. Ce face poezia, care se relevă ca o treaptă superioară a evoluției gân-dirii umane? Convertește mitul din nou în materie primă, îl poetizează mai intens fiindcă ea, poezia, reprezintă tot ce poate fi mai originar, relevându-se ca o artă-mată, ca o artă primordială a tuturor celor-lalte; ea este oceanul în care se adună din nou toate apele, oricât s-au îndepărtat ele de albia dintâi. Deci, A. W. Schlegel și absolut ceilalți mari romantici decretează poezia ca fapt primar, necesar, originar în toate acțiunile umane, apărut odată cu lumea. Mitul este, însă, o primă sinteză operată de omul arhaic, care înregistrează elementele poetice într-o concepție asupra universului. Adică: urmează după primul stadiu al poeziei elementare în forma limbii străvechi și după cel de-al doilea, marcat de diferențierea psihicului uman în stări de factură diferită care nasc ritmul ca una din legile principale ale formei (v. *Arte poetice. Romantismul*. București, 1982, p. 61).

Definiția lui A. W. Schlegel seamănă, în fond, cu cea structuralistă a lui Roland Barthes, conform căreia mitul apare ca un metalimbaj; ca poveste adevărată și în același timp ireală, el se structurează după principiul "transformării istoriei în natură" (*Romanul scriiturii*, București, 1987, p. 109).

Mitul se naște la intersecția ordinii terestre cu ordinea cosmică, din nevoia de a armoniza Haosul, de a găsi structuri coerente și semnificații simbolice. Ca realitate adevărată sau ca simbol prin care potențează răul, el se fundamentează pe un existențialism rudimentar, constituit din revelațiile primordiale ale Ființei ce face întâii pași pe drumul cunoașterii de sine. Dacă ne cufundăm în aceste substraturi ale "gândirii sălbatice" (*la pensee sauvage*, după cum zice Levi- Strauss), ale memoriei populare, ale visului sau inconștientului colectiv (în sensul lui Jung și Blaga), dăm de o logică primitivă care ordonează și dă rost

tuturor întâmplărilor, explicându-le cauza și postsincronizându-le cu ceea ce s-a întâmplat altădată, pe vremea creației primordiale. Sfera inconștientului furnizează, în fond, numeroase semnificații simbolice cu care sunt înzestrate întâmplările din sfera conștientului.

Desprindem, ca atare, o ontologie naivă care atestă primele lumini asupra ființării: în primul rând această conștiință "primitivă" populată de zeii luminii intuiește partea sa inconștientă, simbolizată cu demonii întunericului și haosului, în al doilea rând omul arhetipal se trezește pe o treaptă mediană între lumea animalelor și Cosmos; în al treilea rând, cunoaște iubirea și o derivă din păcatul adamic originar, descoperă pomul cunoașterii cu revelația progresivă a contrariilor, elementelor, destinului (condiției umane).

Gândirea naivă se opune antinomic gândirii conceptualizate ca produs al civilizației (și bineînțeles, al istoriei). Este, iarăși, un to-pos al poeziei romantice: "Lumea basmului reprezintă lumea complet opusă universului adevărului (istoriei) - și tocmai din acest motiv îi este tot atât de asemănătoare, precum haosul în comparație cu creația desăvârșită..." (Novalis). Întâmplarea reală devine, în sfera basmului, ireală, iar întâmplarea miraculoasă se încarcă de realitate grea.

Canon al "mitologiei universale", mitul presupune o altoire de semnificații din sferele mitologice cele mai variate, fiindcă se urmează în fond, principiul asociației spontane din vis. La Eminescu, peste elementele de mitologie românească se suprapun adesea elemente de mitologie antică: greacă, romană, indiană. Astfel, în procesul cristalizării conceptului *Luceafărului*, Dumnezeu din basmul lui Kunisch devine Adonai, apoi Demiurg, iar Zmeul, Eon și Hyperion. Cătălina se naște din acele sublime năluci ale absolutului, care sunt *Fata în grădina de aur* și *Frumoasa fără corp*. Ciclul *Luceafărului* conjugă mitul dacic al nemuririi sufletului cu mitul brahman al puterii zeului suprem de a crea lumea din sine sau datorită sacrificiului propriei persoane și mitului romantic al geniului care nu cunoaște moarte dar care, scăpat de noaptea uitării, nu este capabil să ferească pe cineva pe pământ, nici să se simtă fericit ("el n-are moarte, dar n-are nici noroc").

În cadrul mitului (basmului) Eminescu obține o adevărată libertate și desmărginire a gândirii poetice a ființei, care răspunde atât de adecvat chemării Absolutului.

Și întrucât devenirea întru ființă implică prin ea însăși schema cercului, după cum demonstrează C. Noica, Eminescu, care gândește

profund mitic, crează în basmele sale universuri configurate ca cercuri concentrice: insula lui Euthanasius și insula de "smarald" din *Făt-Frumos din lacrimă* au cercuri ale văii înconjurată de cercul mării sau al lacului și de cercul macrocosmic al cerului: în mijlocul căii e un lac, în mijlocul acestui lac este o nouă insulă mică, iar în dumbravă este o peșteră. ("Toată această insulă este o florărie sădită de mine anume pentru albine", zice Euthanasius). Doina eminesciană, înconjurată de șiruri de munți, de ape semnifică "diminuarea conștiinței prin reclusiuni ovulare" (Călinescu), claustrarea în "cercul" intim al eului redat sieși, liniștii primare. Râul circular al timpului generează reflecțiile lui Mureșanu în tabloul dramatic omonim. Luna, în *Călin*, este "cuibar rotind de ape", configurând permanentul univers neptunic cu vâlurare concentrică, "pe-a visării lucii valuri" și "ascultând cu adâncime glasul gândurilor proprii", poetul întoarce după plac "uriașa roată-a vremii", în *Memento mori*; tot valurile uimite se îngână în lunga reverie a gândurilor feciorului de împărat fără de stea din *Povestea magului călător în stele*, în care nemărginirea de gând este pusă ca "o lume în lume"; din cercuri (micul cerc al eului pământean și macrocercul cosmic) este construit și universul *Luceafărului*.

Sunt înseși cercurile gândirii arhetipale ale omului arhaic, care la Eminescu, ia chipul unui *homo folkloricus* ce repiămădește, cu o forță neobișnuită a fanteziei, mereu ieșite de sub supravegherea rațiunii, miturile esențiale care surprind revelațiile primordiale ale Ființei.

Așa cum Brahma, mișcând prima dată roata (*kalacakra*), făcea mobil timpul și dădea impuls energetic existenței universului, prin învârtirea aceleiași roți a timpului Eminescu obține o dioramă a "codrilor de secol" și "oceanelor de popoare", iar prin mișcarea pe cerc are siguranța că se întoarce la origini.

EMINESCU, YUNUS EMRE ȘI CATEGORIA SACRULUI

Atât la Eminescu, cât și la Yunus Emre Poetul (acesta poate apărea și în ipostaze asociate de Călugăr, de Derviş sau chiar de Hyperion care, așa cum zicea marele cărturar român Noica, nu-i decât un "călugăr ceresc") este un ales al lui Dumnezeu, o figură desprinsă din sfera terestrului și care trăiește într-o ordine mai înaltă, ordinea sacrului.

Sacrul, ca teniei adânc al existenței și ca factor ordonator al acesteia, se manifestă în prezența lui Dumnezeu, o figură desprinsă din sfera terestrului și care trăiește într-o ordine mai înaltă, ordinea sacrului.

Sacrul, ca temei adânc al existenței și ca factor ordonator al acesteia, se manifestă în prezența lui Dumnezeu în univers și în comunicarea fapturii alese a Poetului cu divinitatea.

Cum se produce această comunicare?

Deși viziunea lumii e modelată în mod diferit - în cazul lui Eminescu, după concepția creștină și cea antică a lui Platon, la acestea adăugându-se și anumite reminiscențe indiene, iar în cazul lui Yunus Emre, după cea islamică și în particular după cea sufită cu anumite note din filosofia lui Gelaldin Rumi, Dumnezeu se revelă prin lumină. Chiar dacă cei aleși au acces la această lumină pură întemeietoare, sensul divinității se dezvăluie în mod gradat, căci drumul spre ea este un drum în trepte. Eminescu vorbește în acest sens despre "o cale lungă a luminii", Yunus Emre despre un drum parcurs pe jumătate. La acest aspect al revelării esențial mistice vom aplica și grila modernă a revelării/ascunderii Ființei, pe care o propune germanul Martin Heidegger și românul Lucian Blaga. Într-o epocă mai apropiată de noi, Eminescu este cuprins de o neliniște metafizică, întrebându-se în primele sale poezii asupra sensului lumii și dumnezeirii, în timp ce Yunus Emre declară într-o epocă ce stă sub semnul credinței mistice: "Ești suflet în sufletul meu, mi-ești vis și menire,/ Ești Domnul din ceruri, ce-mi dă strălucire.// De veghe stau întruna, cătând să te slujesc;/ Misterul din făptura-ți încerc să-l deslușesc" ("Sensin benim câni

sensiz/ Kararim yok-durur/ Icmakda sen olmaz isen, vallah nazarim yok durur// Baksam seni gorur gozum, soyler isem sensin sozum// Seni gozetmekten dahi yegrek si karim yokdurur").

În tradițiile islamice și în cele creștine Lumina este simbolul Divinității. Potrivit Coranului Dumnezeu este lumina cerurilor și a pământului: "Lumina sa este precum o fîridă într-un zid, unde se află o lampă; și lampa este într-un pahar și paharul este ca o stea luminoasă. Lampa arde cu ulei de la un arbore binecuvîntat, un măslin care nu este nici din Orient și nici din Occident; și uleiul este aprins și (strălucirea luminei sale) arde fără să fie pus foc. E lumină pe lumină. Dumnezeu îndrumă către lumina sa pe cine dorește. Și Dumnezeu le oferă oamenilor parabole, întrucît Ei știe toate lucrurile". Bineînțeles că prioritate în această îndrumare o au aleșii, și Yunus se crede indiscutabil un ales (tot astfel cum Hyperion e chiar făptura, eonul Demiurgului, în Luceafărul).

Tratatul sufit Mirsadulabad ne oferă cheia pentru înțelegerea mai explicită a expresiei "lumină pe lumină" care ne trimite, firește, la expresia biblică "lumină din lumină" pe care o folosește și Eminescu: "Inima omului este asemenea unui lămpaș de sticlă din fîrida (mishkat) trupului, și în inimă se află o lampă (mis bah), sau conștiința cea mai secretă (sirr), iluminată de lumina (ruh). Lumina reflectată de sticlă umple aerul dinlăuntrul firidei. Acest aer semnifică facultățile trupesti, pe cînd razele care îl străbat și ajung pînă la ferestre reprezintă cele cinci simțuri. Prin răspîndiri succesive, Lumina lui Dumnezeu împrăștie frumusețe și puritate peste facultățile cele mai de jos ca și peste cele mai înalte ale sufletului omenesc, și aceasta înseamnă lumină din lumină (citată apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, Dicționar de simboluri, vol. 2, București, 1995, p. 241).

Această lumină pe lumină alungă treptat întunericul în procesul cunoașterii și dezvăluirii lui Dumnezeu prin iubire, care se revărsă asupra trupului și sufletului poetului-derviş Yunus în chip de șuvoi strălucitor, de raze, de frumuseți sclipitoare, de văpăi sau de cuvinte învăpăiate, de fulgere, licăriri de stele. Același act de revărsare a luminii divine asupra tărîmului întunericului îl găsim și într-o variantă a poemului Luceafărul: "Atîta foc, atîta aur/ Și-atîtea lucruri sfînte/ Peste întunericul vieții/ Ai revărsat , Părinte". După Heidegger, revelarea ființei are loc anume prin sclipire, printr-o lumină cu strălucire intensă, potențată. E de observat că la Eminescu și la Yunus Emre cele

două tărâmurii, reprezentate de întuneric și lumină, rămân total incompatibile: poetul turc vorbește despre el ca despre două contrarii, iar Eminescu scrie încă din tinerețe un poem intitulat Poetul și Întunericul, acesta din urmă și în genere spațiul desacralizat în care "Dumnezeu e mort" (după expresia lui Nietzsche) prilejuiește o meditație filosofică mai nuanțată asupra lumii, nimicului, deșertăciunii, trecerii.

O altă semnificație a sacrului, care se cere relevată la cei doi poeți din perspectiva înțelegerii și conceperii lui de către omul secolului XX, este cea de valorizare a realului, de ridicare a lui la rosturi mai înalte.

În lucrarea sa de referință *Sacru* (1917) Rudolf Otto vorbea despre sentimentul de groază în fața sacralității, în fața acelui *mysterium tremendum*, care apare ca o zdrobitoare superioritate de putere. Această teamă religioasă asigură o înflorire perfectă a plenitudinii ființei, după spusele lui Mircea Eliade.

Experiența religioasă este o experiență numinoasă, adică de evaluare a ordinii superioare, divine, căci numinosul este cu totul altceva, este ceva absolut diferit de ceea ce este uman și cosmic. Sacru e o putere care depășește puterile naturii: e o putere care ni se arată, se manifestă (ca hierofanie); bunăoară într-un copac sau într-o piatră. Arătarea (hierofania) este reîncarnarea lui Dumnezeu în Iisus Hristos. Dar sacru se limitează și la un anumit fragment de viață, de realitate, de istorie.

Aceste două aspecte opozitive și totodată complementare ale sentimentului sacru apar și la cei doi poeți, atât de spontani și liberi în actul poetic pe care îl concep ca rostire de zeu. ("Ce e poezia? Cugetare sacră...", spune Eminescu în poemul său de tinerețe *Epigonii*).

Ca și poezia lui Eminescu, poezia lui Yunus Emre este pătrunsă de un sentiment, puternic marcat ontologic, al zădărniceii vieții, care apare ca "vis", "amăgire", "minciună" ("Gider imiş bunde gelen/Diinya işi ciinle yalan" - "Minciună-i viața neștiută/ Pe lume vii, te-ntorni din drum"). Lumea este stăpânită de soartă. Suflul fatalității răvășește totul, generând neliniști și necazuri. Yunus Emre vorbește la un moment dat de Casa suferinței.

Mântuirea, lecuirea de suferință vine prin iubirea față de Dumnezeu, prin înălțarea la el, prin răspunsul la chemarea lui: "Yunus bir derd ile âh et/ kahr evinde neyler râhat/ Bu derde derman Keferet/

Bin âh ile siizdan delir"- "Yunus își plânge neputința: /În lumea noastră trecătoare,/ Leac durerii-i doar căința/ Și iubirea arzătoare". Această iubire trebuie să se manifeste, în spiritul credințelor sufite, ca sacrificiu suprem, asemenea contopirii sufletului cu flacăra și arderii împreună cu ea până la mistuire. Actul poetic se identifică actului arderii: "Aşka tanışır sigmas/ Deeime can goge agmaz/ Pervâneleyin oda/ yanmayan arik midir".

Iubirea este, la poetul turc (de altfel ca și la Eminescu) formă supremă de trăire, ea dând sentimentul certitudinii și plenitudinii existenței. Din aceeași sferă înaltă, cerească, opusă lumii pământești, mulțimii păgâne, "cercului strâmt" face parte nu numai iubirea față de bunul Dumnezeu, ci și față de femeie sau față de prieten. Comunicarea cu Dumnezeu, primirea de lumină de la El ține de privilegiul celor dăruți cu har. Citind atent poezia lui Yunus Emre, ne dăm seama că receptorul luminii, lămpașul, nu e pasiv: el sporește, la rândul lui, averea lui Dumnezeu.

Iubirea față de Dumnezeu crește, regenerează mereu, învăpăind și sporind cu lumină întreaga scară a Universului; ea răsare mereu ca trufandalele primăvara, care constituie, dacă înțelegem bine mesajul subtextual, un simbol al înnoirii veșnice, al continuității prin reîncolțire, regerminare: "Niceler eydir Yunus" a/ Kocaldin sen aşk kogil/ Ark bize yenile degdi/ Heniiz dahi turfandadir" - "Vorbește lumea:"- Yunuse, te-ai trecut,/ Pentru dragoste nu mai ești bun."/ "Dragostea, zic, pentru noi e ceva mereu nou/ Ba chiar este-o trufanda".

Dacă Eminescu recunoaște Poetului *demiurgismul*, adică puterea creativă de a naște o nouă lume, lume a valorilor superioare, puse sub semnul *luminii dintâi*, al *luminii din lumină*, Yunus Emre acreditează Poetului calitatea de a fi ales, uns al lui Dumnezeu, și de a putea recrea, dincolo de lumea pământească roasă de patimi, păcate și stăpânită de soartă, un univers spiritual constituit din *lumina peste lumină*.

Sub acest semn întemeietor și mântuitor (eliberator) al sacrului ei se întâlnesc temeinic peste veacuri și în condiții speciale când omul modern sau postmodern încearcă să resacralizeze universul după ce a constatat în mod nihilist cu nietzscheanul "Dumnezeu e mort".

FIINȚĂ ÎNTRU POEZIE

Apariția unui volum despre corespondența lui Eminescu, aparținând cercetătorului timișorean Aurelian Zissu (Aurelian Zissu, *Corespondența lui Eminescu, exerciții de lectură intertextuală, coi. "Eminesciana"* -52, ed. Junimea, Iași, 1996), ne lansează într-o doctă dispută privind una din dimensiunile esențiale ale creatorului Eminescu. Or, autorul *Luceafărului* este, după cum ar spune Nichita Stănescu, un creator cu sufletul, nu un creator de tip, să zicem - poeta faber. Este, în definitiv, tipul reprezentativ de poet existențial, poezia sa identificându-se în cel mai înalt grad cu existența. Parafrazând cunoscutul adagiu po(i)etic rilkean, am putea vorbi în cazul său de o identitate absolută POEZIE=CÂNTARE (orflcă)=EXISTENȚĂ. Ecuația egalizantă cuprinde, firește, TRĂIREA (ERLEBNIS), ca și conceperea actului poetic ca act de "cugetare sacră", conform programului estetic enunțat în Epigonii.

Corespondența eminesciană, rămasă pe nedrept înafara câmpului de atenție al exegeților, face parte integrantă - nu încapă îndoială - din domeniul literalității (intertextuale), adică a creației eminesciene. Eminescu nu este, în ea, decât Eminescu. El nu scrie pur și simplu, scrisori, ci le crează, le naște spontan, din "pământul proaspăt al propriului suflet", ca text firesc, deși bazat pe numeroase repere sau reactivi intertextuali. Mască a personalității biografice eminesciene, textul scrisorilor denunță, ca să vorbim în termenii lui Umberto Eco, pe care se bazează demonstrația exegetică a lui Aurelian Zissu, semne non-intenționale ale ființei omenești (eminesciene), în care recunoaștem un român angajat sufletește într-un act de confesiune, de cuminecare, de autoreferință sinceră totală sub semnul unui absolut al cunoașterii (narcisice) de sine. Rândurile epistolare ale lui Eminescu dovedesc, dincolo de cercul autarhic autoreferențial, comportamente care sunt capabile, așa cum zice Eco, să semnifice, chiar dacă cel care se manifestă nu este conștient că semnifică prin ele.

Intrăm, astfel, în sfera organicității atât de eminesciene, a tinereții naive a stilului, pe care o găsește la predecesorii săi - sânte firi vizionare, - în, vorbind în termeni mai moderni, non-intenționalitatea

textual izantă.

Așa cum textul recheamă alt text, iar eul referențial comunică cu alte euri referențiale, cu alți actanți, Eminescu apare în postura de creator intertextual, aflat în dialog cu sine și lumea largă și scriind de fapt - în chip inconștient - un roman epistolar. El apare ca un spirit creator, care topește în sine cultura universală și care își luminează anumite părți organice ale personalității sale și ale scriitorului total care este. Argumentele lui Aurelian Zissu, în aplicare concretă (nu doar teoretică), sunt deosebit de plauzibile: "Și toate fragmentele, în care Cioran vede criza lecturii, toate documentele scrise de mâna lui Eminescu alcătuiesc un ansamblu intertextual, literaturizat, descoperind părți întunecate ale Operei omnia, rămase ca document, de care cititorul nu este bine să se îndepărteze, ca, de pildă, documentele revizorului școlar Mihai Eminescu, la prima vedere reci, situații birocratice, însă tulburate de «măreția frigului», la o analiză atentă" (p. 68-69).

Putem descoperi, așa cum observă G. Călinescu în scrisorile schimbate cu Iacob Negruzzi, "o liniște și o corectitudine exemplare și o luciditate a gândirii și a expresiei de om cu desăvârșire cult".

Or, Eminescu trădează mereu în scrisorile sale tocmai un om liniștit de circumstanță, accidental, acestea fiind expresia pregnantă a unui neliniștit metafizic, cu o luciditate și o logică mereu găurită de paradoxii și contradicții. Este spiritul creator, al cărui liniște o dă - în mod paradoxal parcă - conștiința contrazicerii permanente. Dacă aceasta nu se actualizează, nu vine în praesentia, poetul nu se simte în elementul său. Mărturisirile frecvente din Caiete sunt elocvente în acest sens.

Inconștiența, ca semn al genialității, se traduce, la Eminescu, într-o nepăsare metatextuală, generată și de situarea "conștientă" într-un determinism orb, mecanic de ordin evenimential. Ființa ființării intră în ființa lui omenească superioară printr-o lipsă parcă de reacții, printr-o indolență, prin frânări inhibitive succesive, semn evident al exacerbarii psihice, al tensiunii sufletești și general intelectuale care impune un intertextualism dezinteresat, asumat fără condiționări, cenzurări și ezitări de moment. Totul lumii este asimilat în mod spontan: "Dacă o epistolă ar fi să fie expansiunea mai mult ori mai puțin clară a dispozițiunii psihice în care se află un om când scrie, atunci aş avea multe de spus; mai ales că fiecare din noi e un organ central care-și

asimilează într-un moment toate întâmplările lumii care-i vin la conștiință; dar am hotărât să nu mai scriu impresiunile ce le-am făcut și le fac asupra mea raporturile de azi ale Europei în genere și a țării noastre în parte. Și la ce v-aș spune ce simt și cuget când în orice caz nu pot schimba nimic din toate celea".

Aurelian Zissu operează astfel o reducere fenomenologică inspirată, focalizând atenția noastră asupra "nepăsării suverane", textuale care este cu adevărat o *qualite maîtresse* a spiritului creator eminescian. Dispozițiunea psihică epistolară este identică dispozițiunii psihice creative eminesciene în ansamblu. "E un spirit îndoielnic, pascalian, sub semnul lui "dacă ar fi să fie", hărțuit de realitatea lui "nu e cu putință", imaginându-și scrisoarea ca pe "expresiunea mai mult ori mai puțin clară a dispozițiunii psihice în care se află un om care scrie", Eminescu ar avea "multe de spus". Scepticismul, deșertăciunea, lipsa de sens a lumii, neputința de a schimba ceva "din toate cele" ce împrăștiu încrederea chiar în șansele mărturisirii prin scris se așează peste textul scrisorii ca o ceață tristă, ca înseși cuvintele Ecleziaștului. "O, deșertăciune a deșertăciunilor, zise Ecleziaștul, o, deșertăciune a deșertăciunilor! Totul e deșertăciune", cuvinte reluate intertextual în poemul *Memento mori* (Panorama deșertăciunilor).

În epistolele sale Eminescu își revelează ființa scriind, scrisul fiind secreție spontană, ca în lucrarea instinctivă a albinei și păianjenului. Epistolierul Eminescu este un organicist nedezmintit. Autoreferențialul epistolar nu curge cu solemnitatea fluviilor americane, ci cu învârtajiri neașteptate împotriva trădând răsuciri nervoase potrivnice firii, acestea fiind de o luminozitate puternică - adevărate "puncte lucii", puneri heideggeriene în luminiș ale revelărilor ființei, zmulse din noaptea ascunsului. Autoreferențierea este, prin urmare, de o sinceritate desăvârșită, întâmplările lumii, contrareferențialul dinafară provocând "o comunicativitate neobicinuită", ieșită din plasma inconștientului, a părții umbroase, stihiale, arheale a firii: "O împrejurare v-aș ruga să nu mi-o luați în nume de rău: aceea că nu vă răspund imediat la scrisorile d-voastră. V-aș înșira scuze, însă ele nu v-ar putea spune pe deplin cum sunt eu. Eu, pentru a scrie o epistolă, trebuie să am o dispozițiune destul de ușoară, nepotrivită cu caracterul meu, și o asemenea dispozițiune nu mi se întâmplă s-o am *decât* foarte rar. Prin confesiunea asta nu voi decât să-mi dau doar un aer de greutate; însă, în genere, deși nu-s lugubru, totuși nu sunt

comunicativ; și scrisorile înseamnă la mine punctele lucii, în care sunt de o comunicativitate neobicinuită. Dar e drept că această nerăspundere la timp e nepoliticoasă și amputarea asta mi-o fac, și eu, adesea, fără însă de-a fi-ncercat ca să mă dezvăț de cauzalitatea dispozițiilor mele. Vedeți că sunt om care-și recunoaște greșelile, și cine le recunoaște, acelaia aud că i se iartă" (Scrisoarea 23, expediată către Iacob Negruzzi din Viena, la 6 februarie 1871; sublinierile aparțin autorului volumului).

Meritul de căpetenie al lui Aurelian Zissu e acela de a demonstra că Eminescu este, în corespondență, un creator de valoare și de o modernitate indiscutabilă. Demonstrația se face prin grila intertextualității, cu un eșafodaj impunător de argumente și citate uneori rebarbativ.

Avem, cu această carte recuperatoare, încă o dovadă a faptului că nu Eminescu scrie ființa, ci Ființa îl scrie (rostește) pe Eminescu, într-un autoreferențial în care el nu poate schimba nimic.

MIHAI EMINESCU, POET AL FIINȚEI

EMINESCU, Mihai, 15. I. 1850, Botoșani - 15. VI. 1889, București, poetul național al românilor. Creator de geniu, s-a manifestat în toate genurile (poezie, proză, dramaturgie, gazetărie) și în diverse formule mitopoetice ce țin de o conjugare originală a romantismului, clasicismului, barocului, cu prefigurări miraculoase ale orientărilor estetice ale secolului XX.

Personalitate artistică și intelectuală cu caracter erudit, universalist, Eminescu a făcut ca "literatura poetică română" să înceapă în secolul al XX-lea "sub auspiciile geniului lui", iar "forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi", să fie "punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești" (Titu Maiorescu, Critice, București, 1966, p. 475).

Devenind poet exponențial, paradigmatic, poet-mit, el ne determină să-l urmărim nu atât într-un curs biografic, cât într-o Idee Eminescu care rețopește totul - viață particulară, operă, doctrină filosofică - în "personalitatea ideii". Fiu al căminarului Gheorghe Eminovici, "om de modă veche" cu rădăcini genealogice țărănești urmărite până la Petrea Iminovici (n. 1711, în Ardeal) și a! Ralucăi Iurașcu, "dulcea mamă", fiică a stolnicului Vasile Iurașcu și a Paraschivei Donțu, femeie de o romantică eleganță și visătoare, Mihai este al șaptelea copil după Șerban, Niculae, Iorgu (George), Ruxandra, Ilie (cel în care se proiecta ca într-un alter-ego), Maria (Margioala) și înaintea Aglaiei, Henrietei, lui Matei și Vasile.

Faptul că s-a născut și și-a petrecut copilăria într-un mediu natural va determina organicismul său doctrinar, aplicat atât modului deontologic, artei poetice profesate, precum și gândirii sale filosofice. Modelele alese sunt cele ale "bunilor sălbatici": Shakespeare, geniul natural, Miron Costin, cavaler al "naivității sincere, neconștiate".

¹ Articol scris pentru Dicționarul general al literaturii române, elaborat de Academia Română.

Eminescu se identifică unui homo dacicus, unui om paradisiac, unui om al începuturilor. "Simt că sunt o parte a totalității", notează el despre manifestările populare. De aceea îmbrățișează modelul de homo folkloricus, impus culturii europene de Herder anume ca homo naturalis care, în artă, se opune Civilizației, ca formă opusă Naturii. Căutarea unei "lumi ce gândea în basme și vorbea în poezii" nu constituie atât un program estetic, cât o forma mentis.

Cea mai românească notă pe care o aduce Eminescu în filosofia artei, în stabilirea statutului ei ontologic, este punerea acesteia sub semnul unei ratio naturalis. Ea trebuie să asculte, astfel, de principiul organic al naturii însăși. Lucrarea artistului are un caracter intuitiv, dezinteresat și eminent natural, ca și aceea a albinei sau furnicii. Jocului schillerian al instinctului, generat de o necesitate interioară, îi ia locul, la Eminescu, lucrarea sigură a intuiției, a unei profunde "idei interne": "Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca înăscută deja cugetarea corpului său" (Strângerea literaturii noastre populare). O altă nuanță românească, ce se circumscrie și ontologiei heideggeriene a artei, este sacralitatea ca imperativ esențial. (Zeul unei bucăți de materie: "forma" spune Eminescu în manuscrise). Eminescu rămâne un om natural și în procesul de formare intelectuală, în care se supune "ideii interne" și urmărește evoluția acestei idei "de la originea sa până la ultimul termin al dezvoltării sale" (trecând și prin "seria termenelor intermediare"). Școlar la Cernăuți între 1858-1863, la National-Hauptschule" (Școala greco-orientală) și Obergymnasium este atras de "natale mea vâlcioară", de la "casa tăcută, mititică", fugând de la studii mai cu seamă după decesul lui Aron Pumnul, al cărui Lepturariu îi va inspira Epigonii. "El are preferințe la studiu, iubește lectura, nu însă și școala (...) Mai dragă, nici vorbă, decât școala îi era lui Eminescu joaca", notează Călinescu. Firea romantică se trădează în sustragerea regimului școlar constrângător, în propensiunea sufletească spre joc, care-l determină să devină fugar cu trupa Tardini și să ia calea pribegiei, fiind și sufleur în trupa lui Iorgu Caragiale, apoi cu aceea a lui Pascaly, care-l prezenta în toamna lui 1868 pentru a fi sufleur la Teatrul Național ca "un strein, român din Moldova... foarte cult, foarte studios, cu cunoștințe minunate de literatură germană și română... sărac și pe drumuri".

Eminescu descoperă acum lumea ca teatru, temă fundamentală a creației sale, care va da naștere, printre altele, celebrei

Glosse. Este un om deplin al teatrului, cumulând funcția de sufleur cu calitatea de cronicar teatral (la *Curierul de Iași*), autor dramatic, "Întâmplarea m-a făcut ca, din copilărie, încă, să cunosc poporul românesc... în cruciș, și-n curmeziș", va consemna el în timp ce se regăsea pe scena forfotitoare a lumii (politice) ca protagonist implicat, fapt care va obține ulterior o turnură metafizică; "Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui:/ Joace unul și pe patru./ Totuși tu ghici-vei chipu-i./ Și de plânge, de se ceartă./ Tu în colț petreci în tine./ Și-nțelegi din a lor artă/ Ce e rău și ce e bine.// (...) Căci acelorasi mijloace/ Se supun câte există,/ Și de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă și tristă;/ Alte măști, aceeași piesă,/ Alte măști, aceeași gamă,/ Amăgit atât de- adese/ Nu spera și nu ai teamă".

Anii de studenție la Viena (1869-1872) și Berlin (1872-1874), unde cunoaște cultura universală și marii gânditori ai lumii, aduc un solid temel filosofic viziunilor sale, după care urmează odiseea revenirii în teatrul lumii românești ca bibliotecar la Iași și revizor școlar ("Canalia liberală a nimicit ideile ce mi le făurisem despre viață!"), va scoate el un strigăt existențial, apoi ca veșnic gazetar la *Timpul* (1876-1883), încercând să opună modelul natural "acestei plebe franțuzite, acestor lepădături ale pământului, acestei lepre a lumii și culme a tot ce e mai rău, mai mincinos și mai laș pe fața întregului univers", "panglicarilor în ale țării/ Care joacă ca pe funii/ Măști cu toate de renume/ Din comedia minciunii": "O, teatru de păpușe...zvon de vorbe omenești/ Povestesc ca papagalii mii de glume și povești/ Fără ca să le priceapă... După ele un actor/ Ce-a spus veacuri deolaltă, ce va spune veacuri încă/ Pân' ce soarele s-o stinge în genunea cea adâncă". Alături de Vasile Alecsandri, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale și Eugen Ionescu, Eminescu a relevat absurditatea "marii trănăneli" neantizatoare din teatrul lumii. Publicate în 1881 (*Scrisoarea V* în 1886), *Scrisorile* se constituie ca niște plăci turnante, axate pe cea de a treia, astfel ca să efectueze o oglindire paralelă, autoreferențialul mito(i)poetic punând în valoare temele (topoi) simetrice (existența omului/ poetului, arta, patria, iubirea, femeia) și registrele stilistice - de la lamento-il sentimental la șarjarea grotescă și la reflecția metafizică. Sunt mostre de meditație existențială (lirică, filosofică, etică), în care poetul își dezvăluie abisurile sufletești pe fundalul viziunilor metafizice, cosmogonice, sociogonice, fantastice (onirice), realiste.

Considerat pe nedrept schopenhauerian în sens că a valorificat pesimismul amar al filosofului "voinței oarbe", al "lumii ca reprezentare și voință", Eminescu trebuie pus în relație creatoare cu Hegel și Kant, acesta din urmă văzut ca un "mare ceasornicar" al cugetului omenesc și făcut personaj al Scrisorii I (Bătrânul Dascăl) și al nuvelor filosofice *Archaeus*, *Moș Iosif*, *Sărmanul Dionis*. Kant a hrănit fantezia eminesciană cu iluzia conștiinței de călător absolut. Magul călător în stele era un personaj kantian, căruia i se înfățișau căile cunoașterii în reprezentări antinomice, descoperind o lume de general uri, în timpul expediției sale interstelare el cobora și în sfera experienței erotice, într-o lume a concretului terestru. Hegel îl cobora pe poet și în domeniul individualului istoric, pe căile reale ale omenirii (*Memento mori*). În *Archaeus*, *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tla*, ideile celor doi filosofi se suprapun, fuzionând în visele eroilor săi catilinari, demonici și metafizici. Mișcarea lumilor în formă de roată este o reprezentare eminesciană stimulată deopotrivă de Hegel și de Kant. De altfel, toți filosofi (Platon, Schopenhauer, Kant, Hegel) sunt trecuți, după cum spunea însuși Eminescu, prin "specificul miros de pământ proaspăt al propriului său suflet". Eminescu nu apare angajat față de un sistem; el crează sub semnul obsesiei sistemice generale a secolului său, fiind un sistematist nativ.

Din resentimente, din sentimentul profund dramatic, de esență existențială, al singurătății, din eforturile disperate de recuperare a identității ce culminează în tulburătorul "Pe mine mie redă-mă", vers din *Odă în metru antic*, de la care Nichita Stănescu spunea că începe poezia română, s-au născut *Scrisorile* și *Doina*. Aceasta din urmă exprimă teroarea istoriei exercitată asupra ființei neamului. Variantele ei merg, așa cum remarcă Alain Guillerrou, spre discreție și sobrietate, păstrând însă nestins patetismul chemării lui Ștefan cel Mare ca erou național salvator într-o situație existențială-limită, dominată de sărăcie și invazia străinilor. În *Doina*, ființa națională a poetului strigă fără a se pune sub ocrotitoare adăposturi filosofico-mitice, ceea ce a determinat destinul ei vitreg în posteritate. Marcând, în drumul spre finala ataraxie mioritică, momentul eruptiv suprem al conștiinței lucide ce a depozitat întreaga existență amară a Eului, mereu pusă în relație cu cea a neamului, *Doina* este opera cea mai deschisă a lui Eminescu.

"*Postumiada*", adică opera de valorificare a poeziilor nepublicate sau neîncredințate tiparului prin prieteni în timpul vieții, a

făcut să întârzie procesul receptării întregului Eminescu. Ediția Maiorescu din 1883 respecta un criteriu exclusiv estetic și ignora ordinea cronologică și împărțirea ca atare în postume și antume. Modelul maiorescian al fizionomiei lirice eminesciene, pus sub semnul platonicismului (al frumosului prototipal, "etern") și al mentalității clasiciste, a dominat tiranic conștiința românească. Lui Perpessicius ediția Maiorescu i se părea, în 1939, anul apariției primului volum al monumentalei Ediții Naționale, "modelul celei mai ideale orânduirii a poeziilor lui Eminescu". La cele 72 de poezii, cât cuprindeau cele 11 ediții Maiorescu, cele mai multe postume adaugă, spre deosebire de ediția V. G. Morțun (1890), "Frații Șaraga" (1893) și "Leon Alcalay" (1900). Edițiile lui Nerva Hodoș, Ilarie Chendi, Ion Scurtu și Nicolae Iorga adaugă încă 50 de postume, întâmpinate de campania polemică a lui G. Ibrăileanu ("Este Eminescu, "Eminescu"?") și de entuziasmul lui N. Iorga ("Un nou Eminescu apărui: minte setoasă de a ști, suflet doritor de a se împărtăși altora, inimă revărsând în libertate, bunătate, ochi puternici țintind neconținut idealul". G. Călinescu care scrie șase volume despre viața și opera lui Eminescu, "reface anatomic tabloul foilor risipite, unind cu linii, ca în restaurațiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte" (G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, București, 1975, vol. I, p. II). Dintr-un autor de poeme scurte, Eminescu devine sub pana restauratoare a criticului, care îi "descrie" întreaga operă, "un poet cu năzuința grandiosului și a organicului ca și Goethe". Ediția Perpessicius, începută în 1939, își propune să realizeze "o ediție nu pur și simplu variorum, ci omnium variorum, adică una care să înregistreze toate variantele și toate formele, indiferent de valoare sau de disproporția lor" (Perpessicius, Eminesciana, București. 1989, vol. I, pag. 240).

Caracterul miscelaneu al Caietelor eminesciene, determinat de dispunerea "risipită" a variantelor, - fapt care a impus o acțiune unificatoare - a fost luat în considerație de Perpessicius și de echipa care a continuat munca sa (a se vedea studiile noastre Personalitatea lui Eminescu: odiseea receptării și "Postumiada" și drumul spre adevăratul Eminescu din prezentul volum).

Ion Negoitescu propunea, în eseu Poezia lui Eminescu (București. 1970), o diferențiere ireconciliabilă de nivel între antume și postume, considerându-le superioare pe acestea din urmă; sunt două tărâmuri, după părerea lui: unul "neptunic" ce corespunde în general

antumelor deschise spre orizonturile lumii și altul "plutonic" ce se suprapune laboratorului și care vine din craterul obscur al ființei unde vâlvoiesc văpăile subterane. Ar avea loc, astfel, o degradare a lirismului, a milosului originar, prin dominația "raționalului", "discursivului", abstractului.

În fața exegetului și cititorului de azi se revelă structura holografică a operei lui Eminescu, în care fiecare parte poate constitui întregul ei univers (Solomon Marcus, *Invenție și Descoperire*, București, 1989, p. 290). Poemele și variantele sunt deopotrivă "holograme" revelatoare de întreg. În demersul său poetic esențial Eminescu nu merge de la parte spre întreg; el are mereu viziunea Totului în unic. Unicitatea fragmentului nu surpă unicitatea lumii, în care călătoresc neobosiți arheii ca principii de viață țesători de existență.

Tot astfel îl receptăm, în planul evaluării estetice, pe întregul Eminescu. Recapitulând aceste interpretări, constatăm următorul tablou al receptării: Maiorescu a impus o mască platoniciană-schopenhaueriană; D. Popovici îi caută "o faculte maîtresse" Gherea era de părerea că pesimismul era ceva altoit de cauzele sociale; T. Vianu găsea o dimensiune universală ce-i permitea o libertate demiurgică a mișcărilor și schimbărilor la față; același lucru îl observa Nicolae Iorga (este "rând pe rând visător și desgustat, quietist și revoluționar, plăsmuitor de idealuri și dornic de liniște veșnică"); pentru Lovinescu era "născut uriaș și incomplet; intemporal fără priză la realitate, în actualitate, ca un dezechilibru între materie și spirit". Un Eminescu proaspăt și organic redescoperea Călinescu care cuprindea largile orizonturi ale operei și culturii, înscriindu-l în datele ontologice principale (viață, moarte, geneză, extincție, temele romantice fundamentale), stăruind însă prea mult în stabilirea surselor, filiațiilor, asemănărilor; problema personalității ca fiind una cheie o relua D. Caracostea ("un suflet înalt și adânc înțelegător, pornit să cuprindă prin iubire lumea întreagă, întărit de conștiința unei rare valori.."), P. Constantinescu (revelată mai cu seamă prin Eros și prin cunoaștere metafizică) și Constantin Noica, acesta considerându-l "omul deplin al culturii românești". Etapa nouă a eminescologiei, care distinge în Eminescu un poet reprezentativ ai ființei este configurată de lucrările Rosei del Conte (*Eminescu sau despre Absolut*, Modena, 1963), Svetlana Paleologu-Matta (*Eminescu și abisul ontologic*, Aarhus, 1988) de cărțile lui Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*, 1984), George

Munteanu,(Eminescu și eminescianismul, 1987) și Theodor Codreanu (Eminescu - devenirea stilului, 1984 și Modelul ontologic eminescian, 1993). Așa cum recunosc și unii filosofi ai culturii (G. Uscătescu), căutarea ființei noastre, marea noastră regăsire ontologică anume Eminescu ne-o face posibilă.

O perspectivă exegetică nouă impune și recunoașterea lui Eminescu ca om pasionat de știință, vocația lui faustică fiind indiscutabilă. Fără a se înstrăina de calitatea sa de visător nativ, este preocupat de rețeaua de interconexiuni a universului, intuind einsteiniana "curbă a lui în infinit". Lumea nepusă în interrelații este moartă pentru Eminescu. "Toate sunt o ecuațiune", termenul de ecuațiune incluzând și sensul de consecință, ceea ce afirmă principiul universal de determinism cauzal și anticipă viziunea holografică a timpului. Interesul pentru matematică se identifică, la Eminescu, interesului pentru problemele infinitului.

Intuițiile științifice ale lui Eminescu se manifestă și în surprinderea umanului prin număr, în stabilirea funcției matematice de formare a gândirii (nu numai de modelare) și în viziunea spațio-temporală, care poate fi pusă în relație directă cu teoria relativității. Universul poetic eminescian denotă o înțelegere a dinamicii formelor în sens modern, adică conform cu cercetările mai noi ale lui D'Arcy Wentworth Thompson și Rene Thom, care nu mai acreditează un principiu armonios în evoluția lor.

Solomon Marcus descoperă și preocupări semiotice la Eminescu. Poetul are o viziune holografică și sistemică, identificabilă în recuperările a tot ce a fost și va urma: "Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate"¹. Eminescu ne apropie de imaginea holografică a lumii pe care ne-o oferă fizica modernă. Orice existență, ne încredințează Solomon Marcus, rezumând concepțiile fizice ale lui Bohm, este holomișcarea manifestată într-o formă relativ stabilă (Provocarea științei, București, 1988, p. 100). Datorită holomișcării putem deduce că întregul timp se află în fiecare clipă. Deoarece orice mișcare nouă le conține pe cele anterioare, efectul pe care-l obținem este cel al cutiilor chinezești conținute la rândul lor în cutii, adică efectul șirului natural, despre care vorbește mereu Eminescu.

Prezentul eminescian este asemenea celui postulat de fizicienii moderni; e cutia de rezonanță în care are loc înmiirea ecourilor ("aducerilor-aminte") trecutului. Recurența este legea supremă a

prezentului care se transformă într-un prezent etern. Întoarcerile eminesciene spre trecut sunt mișcări holografice, care râvnesc să obțină întregul în parte, precum și certitudinea valorii absolute a timpului. Or, însăși măsurarea cu ajutorul aducerilor-aminte a clipei influențează starea de polarizare a ei, aducând noi incertitudini. Este ceea ce li se întâmplă fizicienilor cu pozițiile particulelor-undă, în speță lui Einstein, Podolsky, Rosen: ele se comportă la fel ca și "clipa cea repede" a tui Eminescu. Cum ai putea să-i prinzi "poziția" cu măsurătorile sufletului uman?

Această nostalgie einsteiniană după poziția fixă e analogă nostalgiei eminesciene după starea pură a eului, greu sau imposibil realizabilă în timpul general al devenirii lui în impact cu lumea, nostalgie arcuită de la drama Decebal (cea 1872-1973), unde eul regelui e marcat tensional de timp, la dorința, dacică, de redare sieși din Odă în metru antic, publicată în 1883.

Eminescu privește Universul nu doar din punctul de vedere al eului său, a cărui măsurătoare ne dă mărimi relative ("Mărimea fiind relativă, notează Eminescu în manuscrise, în Sărmanul Dionis și în Archaeus, ceea ce nouă ni se pare ca fiind mare, altora poate să li se pară mic"), ci dintr-o multitudine de câmpuri de vedere sau, după cum se exprimă fizicienii, sisteme de referință.

Simultaneitatea relativistă, care la Einstein este determinată de existența acestor sisteme diferite și observatori diferiți, de viteza luminii și mișcarea corpurilor (în zone gravitaționale variate), Eminescu o fixează în imaginea unui univers care propagă imaginea omorârii lui Cezar: cei situați pe Lună ar vedea astăzi cel mai departe într-o scară progresivă ce astăzi presupune o diferență de la câteva zile la câteva mii de ani. "Raza, care a căzut pe fața lui murindă călătorește în Univers și ajunge pe rând în toate stelele infinitului, și miliarde de ani pe rând, însă tragedia morții lui Cezar se petrece mereu, fără sfârșit. Tragedia aceasta trăiește într-un mediu nou, Pretutindeni ea e o clipă care este, devine, scade, nu este" (Fragmentarium, București, 1981, p. 128). Dependența timpului de mișcare este exprimată metaforic, dar și științific exact: "Căci căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe".

Un loc comun al eminescologiei este recunoașterea caracterului romantic esențial - nu doar structural și tematic - al operei eminesciene. La Eminescu se pot găsi toate datele fundamentale ale romantismului: Eul ca Eu Absolut, care întreține un dialog permanent cu Dumnezeu (la

Eminescu apare mai cu seamă Demiurgul, dovadă în acest sens fiind Luceafărul, creația sa coronară) sau ca geniu; transcenderea contingentului; depășirea înstrăinării prin întoarcere la origini, in illo tempore ("eterna reîntoarcere" după Eliade); căutarea himerei iubirii totale care face totuși ca poetul să rămână singurul protagonist în "teatrul" iubirii; preeminența reflectării narcisice a eului, mitul eminescian al lui Narcis asociindu-și și conștiința antinomiilor și a neliniștilor metafizice; cultivarea visului, mitului și istoriei ca triadă categorială tipică și a ironiei, cultul mișcării, eul absolut fiind conceput, așa cum va observa Lucian Blaga, în deplină analogie cu "omul în acțiune", al enormului, fabulosului și universalismului, Shakespeare ca model al universalității este recunoscut atât de Schlegel, Novalis, cât și de Eminescu. Asemenea eroului din Avatarii faraonului Tla, Eminescu a fost mereu în căutarea "chintesențelor mișcării istoriei". Istoriei i se preferă intraistoria, timpul redus la icoane și semne, de unde satisfacția deosebită a retragerii în peșteră. Timpul istoric eminescian e unul metafizic, "problematic", manevrabil; e un timp deschis și totodată închis; uriașa "roată a vremii" (Memento mori) se mișcă după propria plăcere a poetului.

Recunoscând modelarea romantică a omului eminescian ca dat ontologic fundamental, ne putem întreba dacă romantismul, în cadrul cronologic al căruia poetul nostru nici n-a fost, îl poate explica întru totul. Călinescu, revăzându-și cele cinci volume ale Operei lui Mihai Eminescu, rămânea neclintit în convingerea că: "Eminescu este, firește, un romantic" (G. Călinescu, Opere, vol 12, București, 1969, p. 5).

Pe parcurs analizele călinesciene și cele mai recente au precizat că atitudinile romantice pot reieși și "din aerul comun" al romantismului, legăturile lui Eminescu cu acestea fiind sanguine, "siminale", precum credea Claudel că este influența lui Rimbaud asupra sa, adânc-existențiale. Există, după părerea lui Mircea Eliade, o experiență și o metafizică "romantică" comună, care nu ne permit să vorbim despre înrâuriri concrete (Despre Eminescu și Hasdeu, Iași, 1987, p. 18).

Romantismul eminescian face parte din speța romantismului universal, care se cuvine receptat prin "stigmatetele eterne" romantice, ca și prin simbolismul cu accentul stăruitor pus pe muzicalitatea pură și impersonală și prin existențialism, cu situarea omului în cadrul experiențelor-limită. Acțiunile demiurgice, realizate cu ajutorul magiei

și ai visului, determină prezența poetului în centrul lumii. Figura reprezentativă a începuturilor este bardul sensibil la "muzica sferelor" și atrăgând lumile într-un dans interstelar. Timpul este idilic, vesel, solar (Ondina, O călărire în zori, Speranța, Misterele nopții).

Pe de altă parte, avem o proiecție hiperbolică a dez-mărginirii lumii, o cosmizare a eului (Povestea magului călător în stele), o perindare ciclică a nașterilor și prăbușirilor universurilor, "de la solstițiu la cădere" (Memento mori), o situare fantezistă în spațiul auroral al lumii, care precede geneza. Universul are o formă umanizată, fiind constituit de un Demiurg pătruns de sine însuși, închis sferic în interior, cu un plâns pe care îl aude doar el ("De plânge Demiurgos, doar el aude plânsul-și"). În ciuda dez-mărginirii, universul e concentrat în sine și axat pe "ființa" centralizatoare a Demiurgului sau pe cea confină a Poetului-Geniu (Hyperion): "A geniului imperiu: gândirea lui~anume;/ A sufletului spațiu e însuși el". Cosmosul eminescian profund este o realitate fără spațiu, un "sâmbure de lume" asemenea atomului și punctului matematic din considerațiile sale filosofice manuscrise: "Magul privea pe gânduri în oglinda lui de aur,/ Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun./ El în mic privește-acolo căile lor tănuite/ Și c-un ac el zugrăvește cărărușile găsite -/ A aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun".

Paralel cu un asemenea Cosmos, reductibil la un "sâmbure de lume", se impune în începuturile sale, mitul creației pământului după o mitologie proprie română. Pământul e, în această reprezentare, gând al poetului Rom.

Demiurgismul lui Eminescu e adânc național, coborând în substratul vechilor credințe antropomorfe, adăugându-se credințe în puterea orfică a cântului și gândului: "Lumea moartă nu cunoaște bucurie - el păscut în doruri - el crescut în cânturi a gândit pământul plin de doruri, plin de cântec - văi de lacrimi - și ca să poată fi n-a pus condițiunile vieții în alte lumi, ci a legat-o de fundul cel negru a pământului de care a legat gândirea geniului și cerșitura săracului -pus pe muma vântului să toarcă viața prin viață, firul gândului, și să stropească celor de pe malul vecinicii floarea cea neagră a mormântului".

În acest mit de tinerețe a creației se prefigurează datele esențiale ale dialogului dintre contingent și transcendent, dintre viață și moarte, ca două forțe energetice ce se activează reciproc, conform

unei "logici dinamice a contradictoriului", ilustrată de Ștefan Lupașcu. Viața și Moartea formează o unitate organică în câmpul eminescian al Ființei. Ca și la Heidegger, jocul închisului și deschisului, al revelării/ascunderii se instaurează autoritar sub semnul întrebărilor metafizice ale poeziei începuturilor: "A fi sau a nu fi...", "A fi?", "Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?" "Au e sens în lume?".

Odissea căutării și înțelegerii Ființei presupune încercarea de a ieși din "cercul strâmt", distincția între eul empiric și cel superior, hyperionic, invocarea permanentă a fantomei iubitei și trăirii complexe a dorului, tragismul viziunii care se arcuiește de la începuturile ei genetice la sfârșitul escatologic: "Căci e vis al neființei universul cel himeric" (Scrisoarea I). Prin vis și gândire mitică se recucerește vârsta aurorală a omenirii (vârsta de aur), "Lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii", se identifică Ființa Neantului, se umplu golurile existențiale, se recuperează sacralul, arhetipalul.

Prin neliniștea metafizică, semn doveditor al modernității de esență, prin viziunile sale extrem de ontologizate, prin drumurile spre "sâmburul lumii", spre Absolut, mereu întrerupte de incertitudini, Eminescu se impune ca un mare poet al Ființei, puternicul filon existențial al operei sale determinându-ne să-i interpretăm universalitatea prin afilierea nu doar romantismului, ci și tuturor formelor postromantice (simboliste, expresioniste, postmoderniste).

Arhetipalul marchează adânc eul eminescian în drumul său spre ființă. Sinele se identifică Dacului, iar Dacia este spre deosebire de Italia lui Goethe, a lui Eichendorff sau Stendhal, de Grecia lui Holderlin sau de India lui Schlegel și Novalis, nu doar un tărâm al unei "idealități", ci un habitat natural regăsit în substraturile inconștientului.

Dacia simbolizează statul "organicist", al cărui cult îl avea Eminescu și în articolele sale publicistice. Dacia este simbolul sufletului, al frumosului natural, "protoistoric", al "tezei" (în sens hegelian), în timp ce Roma se arată a fi simbolul spiritului rece, neînduplecat. Eul eminescian poartă pecetea dacismului eroic și ascetic, îndeosebi în comportamentul lui etic, titanian și demonic, al începuturilor sau în ataraxia finală a poeziilor scrise în 1883.

Dacismul lui Eminescu este de asemenea ontologic, marcând o adâncire progresivă în abisalul sufletesc. Locuința subterană a lui Zamolxe se dovedește a fi populată chiar de sinele adânc al poetului. Sarmis, prin sentimentul subordonării față de ordinea cosmică, e o

primă ipostază a lui Hyperion. Dacismul se identifică hyperionismului. Dacia lui Eminescu nu se înșiră pe firul hegelian al succesiunii civilizațiilor și devenirii spiritului datorate acesteia, ci este o imagine mitică pură; ea se topește, așa cum observa Ion Negoitescu, "în haosul pătruns de propriul sau plâns" (I. Negoitescu, Poezia lui Eminescu, București, 1970, p. 87).

Suflul divin generează o împărăție a sacralului. Romanii, spre deosebire de dacii în care arde focul originarului, au o privire rece, diluată, căci reprezintă istoria.

Eul dacic al lui Eminescu este primul care, oglindit narcisic într-o lume a mitosului pur, suportă o diferențiere ontologică: el își primește, resemnat, botezul istoriei, trăiește febril criza valorică și se mută din spațiul sacru originar în sfera imaginară, aruncând "straiul de purpură și aur peste țărâna cea grea".

Există o identificare între poet și marii domnitori care apar ca proiecții arhetipale ale Eului eminescian. Decebal este o ipostază a Eului tragic, adânc, înfrânt în înaltele aspirații umane. Ștefan cel Mare este ipostaza Eului care cunoaște suprema realizare de sine. Alexandru cel Bun simbolizează intrarea într-un timp al cumpenei, al renașterii. Mircea cel Bătrân simbolizează și el dacismul reafirmării.

Mitul național și cel supranațional, impersonal al Ființei se proiectează în construcții concepute și realizate în bună parte la modul imens și ciclic. La tot pasul dăm de poeme cu aspirații epopeice, socio-panoramice ce intenționează să definească esența și principiul universului, procesul de geneză și evoluție a lumii, mecanica vieții, să descrie destinele omului și civilizațiilor sau să dea expresie unui fior metafizic.

Apar și forme primitive și "nehotărâte" care au înfrumusețarea unui bronz răcit și părăsit, în proiecte fiind introduse în devălmășie elemente istorice, clasice, mitologice, motive teologice și de filosofie antiraționalistă, cosmogonice și cosmografice. Se desprind lesne, în contururi clare, Ciclul dramelor istorice (al Dodecameronului dramatic, conceput în epoca 1874-1877), Ciclul panoramelor cosmo- și sociogonice ce urmărește tabloul lumilor stelare și civilizațiilor (poemul faustic Andrei Mureșanu, diorama hugoliană Memento mori și basmul filosofic Povestea magului călător în stele, gândite în epoca 1869-1874), Ciclul Demonului, realizat în aceeași perioadă, Ciclul Luceafărului (sau veronian, cum l-a definit Perpessicius), care e

publicat în 1883; Ciclul epopeic daco-roman (Sarmis, Nirvana sau Rugăciunea unui dac, Horiadele, Decebal, Crucea în Dacia sau Joe și Crist), scris în ani diferiți, și Ciclul Scrisorilor, scrise și publicate, cu excepția celei de-a cincea, între 1877-1881.

Versul "Ca s-explic a ta ființă, de gândiri am pus popoare" din Memento mori vorbește sugestiv despre intensitatea și amploarea demersului ontologic eminescian, pus sub semnul înaltului, adâncului, vechimii. Predispoziția spre oglindire este universală fiind relevată de majoritatea cercetătorilor (Călinescu, Rosa del Conte, Ioana Em. Petrescu, Ștefan Cazimir), care au considerat pe bună dreptate oglinda ca metaforă centrală a operei eminesciene: "privea pe gânduri în oglinda lui de aur,/ Unde-a cerului mii stele ca într-un centru se adun". Focalizând întregul univers într-un centru, "oglanda" obligă realul să se spiritualizeze, contururile materiale, ca și caracterul antropomorfic al eului dispar (așa cum se va întâmpla mai târziu la Ion Barbu). Rămân doar reflexele eterate, care sunt însemnele cunoașterii pure, narcisice. Oglinda reflectă nu fenomenul, ci noumenul, esența ideală a lumii, adică înseși adâncurile abisale ale ființei. Ea oferă, în mod romantic, imaginea absolutului, a conștiinței umane care se prezintă ca "o monadă convergentă", "oglandă a totului divin" (Călinescu).

Întrucât Dumnezeu este arteficele, iar universul suprem opera, geniul ca personalitate titanică (hyperionică) și "compendiu al unității și absolutului", este oglinda supremă a creației, este Creatorul prin definiție. Cuvântul poetic surprinde heideggerianul joc de oglinzi al lumii (Reigen des Ereignens) care luminează Ființa.

La cota cea mai înaltă a intensității e trăit și sentimentul iubirii, asociat celui al durerii. Iubita e mereu invocată cu imaginea ei pură, ideală de Venus Anadyomene, de Madona dumnezeie, dar apare - într-un larg spectru realist-concret - de femeie neînțelegătoare, de "comediantă veche", de "muiere a lui Samson", într-un cuvânt de Cătălină terestră, sensibilă doar în vis la marile chemări pasionale ale poetului-geniu. Actul identificării depline a acestuia cu iubita eșuează. Poetul rămâne singurul protagonist în teatrul iubirii: văduvul.

Ființa, în câmpul Erosului, se luminează și se întuneacă respectiv, prin trăirea prezenței iubitei și prin revelarea finală a absenței ei. Erosul sfârșește prin instaurarea tragică a suferinței, prea-plinul iluzionării preschimbându-se într-un gol interior: "Străin de toți, pierdui în suferința/ Adâncă a nimicniciei mele,/ Eu nu mai cred nimic și n-am

tărie" (Rănai asupra mea). Erosul se întâlnește cu Moartea, într-un distinct acord modern.

Alte mari motive eminesciene sunt roata și orologiul cu tema aferentă a orei douăsprezece. Vremea se toarce și se retoarce, într-o eternă mișcare ciclică în cadrul căreia se automatizează, îmbracă masca de orologiu (*Memento mori*), renaște. Între încremenirea eleată și curgerea heracliteană, poetul se vede îmbrățișând un timp ideal corespunzător miezului nopții. Este un timp al inhibiției, dar și al veghii nestinse, al pluralității, dar și al unicității, al existenței, dar și al nașterii apropiate. Cumpăna gândirii este identică cumpenei simbolice a timpului: "Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,/ Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vama./ Pe căi bătute- adesea vrea mintea sa mă poarte/ Să samăn între-olaltă viață și cu moarte;/ Ci cumpăna gândirii și azi nu se mai schimbă/ Căci între amândouă stă neclintita limbă" (Se bate miezul nopții, 1876).

Un alt topos existențial este apa, simbol amalgamat al vieții universale (ca noian, ca "sicriu lichid"): "Un minut dacă te-ai pierde/ Tu, măcar,/ Sub noianul mării verde/ Și amar,/ Colo-n umeda-i pustie,/ Ca-n sicriu,/ Te-ai simți pe veșnicie/ Mort de viu". Prin izvorâre, manifestare stihială, mișcare și metamorfozare continuă, prin unduire și involburare învăluitoare de taină, prin reflectarea luminii selenare și celeste, adică prin capacitatea de a fi o oglindă, prin situarea intermediară între timp și spațiu, prin asemănarea picăturilor cu lacrima și a mării cu un "sicriu lichid", prin proteismul formelor, prin treptele infernale pe care le presupune coborârea în ele, prin întruparea spiritului universal și plenitudinea vieții Cosmosului, prin faptul că sunt "originea tuturor lucrurilor", după cum cred toți romanticii, apele prezintă un spectacol, care este un spectacol al existenței însăși.

Poet al mării-simbol, al mării ca entitate planetară, expresie a imensității și misterului, după cum observă Constantin Ciopraga, "a făcut din apa universală una din temele lui fundamentale: un ineputabil pretext de meditație profundă despre condiția umană" (Poezia lui Eminescu, Iași, 1990, p. 45).

La Eminescu, există o suveranitate a ochiului, care este, după cum precizează el în însemnările lui manuscrise, "iscoditor al firii" și "luminător al timpului": "văd vise-ntrupate/ gonind după vise"; "... face să privim gândul nostru, dispărând în vreme", "Iară ochiu-nchis afară înăuntru se deșteaptă". Luceafărul nu e, în ultimă analiză, decât

poemul tensiunii dintre două priviri îndreptate înafara sferelor populate de cei doi privitori.

Prin văzul intens, în care se reflectă Veșnicia, Eminescu obține osmoza vizuală cu Demiurgul, căci ochiul nu stabilește doar un simplu contact cu Universul, ci, acțiunând în cel mai înalt grad conștiința și potențializând sinele adânc, iluminează întreaga Ființă: ochiul eminescian este "sumă a ființei", cum observă și Dan C. Mihăilescu în *Perspective eminesciene* (București, 1982, p.1 12).

Asociat organic văzului este auzul care naște cunoscuta armonie eminesciană, muzicalitatea inconfundabilă care exprimă "profundul sufletului nostru" (G. Ibrăileanu), "adâncurile metafizice" (D. Caracostea), "suflarea magică a universului uman" (M. Drăgan), "pictura tragicului". Poet orfic, fără a stăruii special asupra elaborării muzicale, Eminescu își muzicalizează în mod natural viziunile, prin caracterul de lamento al confesiunilor erotice, prin tonul colocvial de monolog sau prin intensitatea nervoasă, de tip wagnerian, a introspecției și solemnele ondulări ale naturii, ("rând pe rând"); prin acordurile largi ale muzicii de sfere sau ale simbolismului cosmic. (Mitopo(i)etica eminesciană este analizată amănunțit în volumul nostru *Narcis și Hyperion, Eminesciana-55*, Iași, 1994).

Nuvelele lui Eminescu și romanul de tinerețe *Geniu pustiu* (1868-1869) au toate datele unei proze de frontieră, în care regimurile și formulele narative se îngână și se întretes la intersecția realului și visului. Ea este filosofică, eseistică și parabolică în sens modern, fiind, ca și poezia, tensionată ontologic, pusă - adică - în ecuații metafizice. Reapare teatrul lumii cu regizorul din culise și cu figuranții ce apar și dispar pe scenă din fundalul nevăzut (*Sărmanul Dionis*, 1872), motivul căutării identității, lumea ca vis (al sufletului nostru), călătoriile arheului (*Archaeus*, 1875) ca ființă inalterabilă, evadările în lună și transcendent, metempsihoză (*Avatarii faraonului Tla*, și *Umbra*, scrise în anii studenției), "singura realitate pe lume" ce transpare în forme diferite.

Eroii sunt naturi "catilinare", demonizate, mesianice, faustiene, reprezentând un amestec de "vis și rațiune rece", visătoria apărând opusă "ordinei realității". Ei sunt revoluționari-tribuni (*Toma Nour*, *Ioan*), călugări căutând reclusiunea (*Euthanasius*, *Ieronim*), orfani-metafizici (*Dan-Dionis*), filosofi bătrâni și învățăcei novice (*Ruben*, *moș Iosif*, *tânărul din Archaeus*). Eminescu încearcă să contureze și fiziologii naturaliste din realitățile imediate (*Aur*, *mărire și amor*,

1874, Ioan Vestimie, 1878-1879, Părintele Ermolachie Chisăliță și La curtea cuconului Vasile Creanga, scrisă după 1875.

Gazetarul Eminescu na trebuie departajat de poetul Eminescu. În publicistică, Eminescu este un adevărat Jupiter tonans slobozind mănunchiuri de fulgere împotriva "hâdoaselor pocituri", promovându-și ideile cu "stăpânire de fier", rostind fraze solemne cu aer sacerdotal sau desfășurând răbdător demonstrații logice cu "istoria și documentele în mână".

Acțiunile lui de apostolat sunt dublate de demersurile analitice lucide prin care operează "reducții fenomenologice", focalizări rapide ale cauzelor adevărului curant, esenței, legicului, delimitând fapta de vorbe, realitatea de intenție.

Ideea națională este axul demersului publicistic eminescian: "Inimă foarte caldă și minte foarte rece se cer de la un patriot chemat să îndrepteze poporul său și fanatismul iubirii, patriei, cel mai aprig fanatism nu oprește de fel creierul să rămâie rece și să-și îndrepteze activitatea cu siguranță, să nimicească adevărata cauză a răului și să o stârpească cu o statornicie de fier" (Opere, ed. Națională, vol.IX, București, 1990, p. 165).

Omul etic eminescian este omul adevărului întreg și al punctului de vedere universal din care se judecă lucrurile., ceilalți oameni și propriul eu: "punctul de vedere pe care ne-am pus în articolele noastre, neavând a face numai cu interesele partidului conservator, ci cu acele ale tuturor românilor, era natural ca să nu păcătuim prin reticențe pentru a nu ne cruța pe noi, ci să spunem adevărul întreg" (Ibidem, X, p.107).

Opera gazetărească a lui Eminescu este în exclusivitate spectacolul intelectual, social și etic al personalității sale, necopleșit de împrejurări, de partizanat sau de intoleranțe încăpățânate față de adversari. Prevederile deontologice (respectul datoriei morale) și cele axiologice (determinarea valorii și esenței faptelor) se îmbină armonios.

Personalitatea lui Eminescu este unică și indivizibilă, încorporând organic un homo civicus, un homo religiosus și un homo ethicus, care impune o ordine naturală a universului, vorbind în chip socratic despre cunoașterea de sine și de alții sau în mod platonician despre idei și forme (protolipale), referindu-se mereu la libertate, despre individ și colectivitate, individualism și ideea de stat, despre societatea ca mișcare și statul ca stabilitate pe urmele lui Kant și Hegel.

Demersul publicistic al lui Eminescu vizează probleme filosofice etice generale (arheitatea, cosmosul și cosmogonia, legile și "mașinăria" universului) sau sociale, politice, economice, etice ("teleologia" muncii, "formele fără fond"; "golul etnic", statul natural și cel demagogic, pătura superpusă, problema Basarabiei și Bucovinei ca "părți din vatra strămoșilor noștri").

Acțiunile detractoare antieminesciene (Moses Rosen, I. Negoitescu, Șt. Augustin Doinaș, V. Nemoianu ș.c.) au vizat limitele "reacționare" ale personalității lui Eminescu.

"Reacționarul" Eminescu, a fost, însă, reactualizat cu o forță inegalabilă și la o scară nemaivăzută după 1989 în România și în Basarabia, atestând o reluare masivă a articolelor, fapt determinat de reiterarea unor imperative expuse de Eminescu: păstrarea identității naționale, a limbii ca o "casă a ființei", unitatea spațiului cultural românesc, parlamentarismul, confundarea "sentimentului public dezinteresat" cu "pasiunile" și a "opiniunilor", ideilor cu "rivalitățile de ambiții".

Dimensiunea caragialiană a Scrisorilor și articolelor lui s-a pus din nou în lumină. Proza de meditație etico-socială a lui Eminescu dovedește "profundimea infinită a substanței ontologice a geniului", despre care vorbește Max Scheler în cercetările sale de etică, sentimentul profund al valorilor, al sacralului.

Întreaga operă a lui Eminescu ia înfățișarea unei drame cu doi actori, care-și asumă în mod interminant și rolul de regizori: Poetul și Demiurgul.

Aparent armonioase la început, raporturile lor cunosc toate treptele scării ontologice și sunt pătrunse de un puternic suflu tragic, de esență elină și dacică (în proiectul de tinerețe al Dodecameronului dramatic) și de esență mioritică și totodată problematizantă ("luciferică") în sensul lui Blaga în etapa finală.

Dumnezeul începuturilor eminesciene este figura divină proteică, semănând fie cu Dumnezeul gnosticilor, revelat prin luminarea parțială a tainei, fie cu Dumnezeul manicheic creator al Cosmosului și omului primordial, fie cu Unul lui Plotin sau Primmotorul lui Aristotel. Dacă Dumnezeu "apune de pe cerul cugetării" (Memento mori), se instaurează Golul și are loc "asfințirea de idei".

Ajuns la cunoștința tragică a amurgului zeilor de care vorbea Nietzsche, eul eminescian se dedă acțiunii de recuperare și de reinstaurare grabnică a lor în spațiul dezeificat. Printr-o verticalitate a gândirii el evoluează de la Dumnezeu gnostic doar revelat prin fascicule de lumină intensă la Demiurgul cu care este consubstanțial ca geniu (Luceafărul). Mitul Demiurgului, care este un mit-umbrelă ce-și asociază mitul Voievodului (al Regelui), mitul Călugărului și Geniului (nu numai al Poetului, ci și al naturii catilinare în genere) se prezintă ca un model existențial suprem.

Trăirea absolutului cu tot hybrisul și pragul psihic de jos se traduce, desigur, în dor ca ipostază tipic românească a existenței umane. Prin consubstanțialitatea sa cu Demiurgul, Hyperion devine vârful cel mai luminescent al Ființei pe care îl revelă adâncurile eului eminescian narcisic contemplate. Hyperion închide cercul ființial în totul mioritic (al platonicienei întoarceri la Unic și Identice) și al redării Sinelui profund, pe care îl deschide Narcisul începuturilor.

Receptat prin grila modernității și postmodernității, creația mitopo(i)etică a lui Eminescu își păstrează înalta cotă valorică, precum și capacitatea de a se postsincroniza cu noile forme și sensibilități poetice și de a răspunde orizontului de așteptare a cititorului de azi. Eliot afirmă că o nouă operă valorică sau un nou scriitor important impune o nouă perspectivă exegetică asupra literaturii. Apariția unor noi mari poeți români ~ Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia, Stănescu - a reactualizat tocmai dimensiunile existențiale ale operei sale: instaurarea Ființei în "lumișul" și abisul ei, căutarea Absolutului (Dumnezeul creștin arghezian îl continuă pe Demiurgul eminescian); punerea poeziei în ecuații intelectuale sau chiar matematice deliberate (astfel ca să exprime, ca la Barbu, "lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru"), dialogul melancolic între Ființă, Neființă și Supraființă, dialog eminescian pe care Bacovia îl duce la desăvârșire prin balansarea, observată de Stănescu, "între paradis și infern, între viziunea terifiantă, infernală și cea suav-angelică" (Fiziologia poeziei, București, 1990, p.243), metalingvismul promovat de același Nichita Stănescu, care pornește de la starea de poezie teoretizată de Eminescu, colorarea accentuat-ontologică a discursului poetic în întreaga mare poezie românească.

Fie că este receptată din perspectiva nihilismului metafizic, adică a Rugăciunii unui dac (precum propune Emil Cioran), fie că îi

aplicăm grila stănesciană a metalingvismului, a "necuvintelor", a Odei (în metru antic), aceea modernă sau aceea postmodernă autoreferențialului fragmentar, ironic, grotesc, mitopo(i)eica lui Eminescu apare foarte viabilă, datorită și faptului că se constituie din simboluri universale, din mituri fundamentale. Acad. Eugen Simion, referindu-se la ele, delimitează un număr de opt, în jurul cărora se concentrează întreaga poezie a lui Eminescu: mitul nașterii și morții universului (Memento mori, Mureșanu, Gemenii, Rugăciunea unui Dac, Scrisoarea I, etc), mitul istoriei (de la Epigonii și împărat și proletar la Scrisoarea III), mitul dascălului (= al înțeleptului, magului), mitul erotic (Luceafărul și numeroase poezii), mitul oniric, mitul întoarcerii la elemente, mitul creatorului (poeme tipice: Odă în metru antic, Luceafărul), mitul poeziei (poezia ca temă de reflecție directă și expresie a unei muzicalități interioare, a unui orfism generalizat). Tema mașinării lumii formulată simplu în La moartea lui Neamțu (1870) se extinde, bunăoară, în vaste panorame socio-cosmogonice în Epigonii (1872), Scrisoarea II, Scrisoarea III (1881) și în Panorama deșertăciunilor, Povestea magului călător în stele, Strigoii, Gemenii. "Când recitim, acum, aceste poeme sincretice, în care găsim mai toate fantasmalele unui romantism spiritualizat, sensibilitatea noastră vibrează mai tare în fața momentelor de negație.